LOS HOMBRES de la historia

La Historia Universal a través de sus protagonistas

149

Stendhal

Vittorio Del Litto

Centro Editor de América Latina



LOS HOMBRES 149

Marie-Henri Beyle fue un hombre ambicioso, un hombre que en la convulsionada época que le tocó vivir - la Revolución, el Terror, el Imperio - eligió escalar ansiosamente la pirámide social. Como a Julien Sorel, el personaje de su novela más famosa, el éxito mundano lo seduce y lo exige. Intenta la carrera de las armas y como subteniente de dragones recorre Italia. Intenta infructuosamente la puerta del comercio. Cae finalmente, como tantos de sus contemporáneos, en las funciones oficiales: bajo la estrella de Napoleón hará su entrada en la Intendencia y también recorrerá Europa en la epopeya que culminará en la desastrosa campaña de Rusia. Monsieur Beyle, funcionario eficiente, ha encontrado un camino: aspira a condecoraciones y firma poniendo delante de su nombre una partícula nobiliaria.

Pero la misma ambición lo impulsa con paralela ansiedad hacia una gloria más durable. Marie-Henri Beyle, quien adoptará muy pronto el seudónimo de Stendhal, quiere convertirse en el gran escritor de su tiempo. Los aspectos multiformes y cambiantes de su actuación han suscitado críticas y perplejidades pero difícilmente podrían desmentir la fidelidad indestructible a esta meta que él mismo se había impuesto desde muy temprano, en algún recodo de su tardía adolescencia. También en la creación, como en la sociedad, tiene que salvar escollos: decidido a crear obras sublimes es al principio incapaz de culminarlas. Pero encuentra su voz. En **Le Rouge et le Noir**, usando como trampolín un hecho de crónica, logra crear con notabilísimo acierto la compleja psicología de Julien Sorel, el personaje que resume a toda una generación, la de los plebeyos inteligentes y ambiciosos de su tiempo que, encontrando trabas en el ascenso social, recurren al hábito sacerdotal como llave del fraude. Ha nacido entonces - se ha dicho - la primera novela moderna.
En **La Cartuja de Parma**, sin abandonar la cuerda de actualidad, sume al relato en una atmósfera lírica, casi onírica en la que palpita la Italia voluptuosa y heroica. Quizá hubiesen bastado estas dos obras para hacer de él un autor que no envejece.

Esta obra fue publicada originalmente en Italia por Compagnia Edizioni Internazionali S.p.A. - Roma, Milán.
Director responsable: Pasquale Buccomino
Director editorial: Giorgio Savorelli
Redactores: Lisa Baruffi, Mirella Brini, Ido Martelli, Michele Pacifico.

149. **Stendhal - El siglo XIX (II).**
Este es el quinto fascículo del tomo
El siglo XIX (II).

© 1978
Centro Editor de América Latina S.A.

Junín 981 - Buenos Aires
Hecho el depósito de ley
Impreso en Argentina
Se terminó de imprimir en los talleres gráficos de Sebastián de Amorrortu e Hijos S.A., calle Luca 2223, Buenos Aires, en junio de 1978.
Distribuidores en la República Argentina
Capital: Mateo Cancellaro e Hijo, Echeverría 2469, 5° C, Capital.
Interior: Ryela S.A.I.C.F. y A., Bartolomé Mitre 853, 5°, Capital.

Stendhal

Vittorio Del Litto

1783

Marie-Henri Beyle nace el 23 de enero en Grenoble, en la calle de los Viejos Jesuitas. Su padre es abogado en el parlamento; su madre, Henriette Gagnon, es hija de uno de los médicos más importantes de la ciudad.

1790

La muerte de su madre produce hondo dolor a Stendhal, quien no la olvidará; más de cuarenta años después de esta muerte le dedica unas páginas en su autobiografía, la *Vida de Henry Brulard,* que figuran entre lo más sentido de su obra.

1791-1795

La infancia de Stendhal transcurre bajo el signo de la tristeza y de la rebeldía: se siente perseguido y tiranizado. No comprende las preocupaciones del padre, viudo con tres hijos pequeños —las hermanas de Henri, Pauline y Zenaïde habían nacido en 1786 y 1788 respectivamente. Además de las preocupaciones familiares, Chérubin Beyle tenía otras: era mal visto por los revolucionarios y por lo tanto estaba inscripto en la lista de los "sospechosos"; luego fue encarcelado. Henri queda en manos de un preceptor, el abate Raillane, a quien detesta. Sus únicas horas felices son las que pasa con su abuelo materno, el doctor Henri Gagnon. Este ejerce una influencia benéfica sobre el niño y a él debe el futuro novelista su formación intelectual.

1796-1799

Concurre a los cursos de la Escuela Central que recién se había abierto en Grenoble. Recibe premios en literatura y dibujo y se entusiasma con la matemática. Al terminar el tercer año de estudios recibe el primer premio *ex aequo* en matemática por "la exactitud que el ciudadano Beyle ha demostrado en sus respuestas" y por la "facilidad con que ha resuelto los cálculos". A fin de ese año parte hacia París pero, cuando llega a la capital, no se presenta al examen de admisión a la Escuela Politécnica como estaba previsto. A partir de este momento pone de manifiesto su propósito de vivir libre y su vocación por la literatura.

1800

Criado como en una campana de cristal, incapaz de encontrar un camino que significara la realización de sus proyectos, solo y desilusionado, se enferma gravemente. Se hacen cargo de él sus primos Daru, quienes le consiguen un modesto empleo en el ministerio de Guerra. Al poco tiempo parte hacia Italia con Pierre Daru.
Milán lo seduce para siempre. El 23 de setiembre es nombrado subteniente de caballería y el 23 de octubre pasa a formar parte del regimiento de dragones.

1801

Pronto se cansa de la vida en la guarnición y se hace nombrar ayudante de campo del general Michaud. Ocupa su tiempo libre traduciendo una comedia de Goldoni, *Los amores de Zelinda y Lindoro.*
Hacia fines de diciembre pide licencia por enfermedad y vuelve a Grenoble, con la idea de abandonar la carrera militar; renuncia.

1802-1805

Recibe una pensión del padre y regresa a París, donde se pone a trabajar con la idea de conquistar la fama como autor dramático. Comienza varias obras, entre las cuales hay dos comedias: *Los dos hombres* y *Letellier.* Al mismo tiempo, frecuenta el *Théatre Français,* lee muchísimo: es el período durante el cual se completa su formación intelectual. Se enamora de una joven actriz, Mélanie Guilbert. Empujado por el deseo de salir del anonimato y de tener un alto nivel de vida, proyecta hacerse banquero. Sigue a Mélanie, quien tenía un contrato en un teatro de Marsella, con la intención de asociarse con un compatriota, Charles Meunier, quien había fundado en aquella ciudad una firma de importación de especias y productos coloniales.

1806

La estada en Marsella resulta ser una desilusión; su padre le niega el capital que necesita y, por otra parte, el comercio marsellés estaba en crisis a causa del bloqueo continental. También se cansa del amor de Mélanie. Para superar este callejón sin salida decide reconquistar el apoyo de Pierre Daru, quien a la sazón es consejero de Estado e intendente general. Pierre Daru, que se había disgustado mucho con las anteriores deserciones del joven, se muestra reticente pero su hermano Marcial acepta que Henri Beyle lo acompañe a Alemania. Llegan a Berlín el 27 de octubre. Dos días más tarde lo nombran adjunto interino del comisario de guerra y lo mandan a Brunswick.

1807-1808

En Brunswick se queda y lo confirman en el cargo; su tarea consiste en administrar los dominios imperiales del ex departamento de Ocker. Cumple con sus funciones y, además, no olvida la literatura. Renuncia a aprender el alemán pero lee a los autores ingleses y a Shakespeare en primer lugar. Trabaja en una obra de carácter histórico: *Historia de la guerra de sucesión en España.*

1809

Participa en la campaña de Austria, siempre como adjunto del comisario de guerra. En Viena dirige los hospitales militares. Allí asiste a la ejecución del *Requiem* de Mozart que se realiza con motivo de la muerte de Haydn.
En Viena empieza a cortejar a su prima Alexandrine Daru, esposa de Pierre Daru.

1810-1811

Es su época más brillante. Lo nombran auditor en el Consejo de Estado, es inspector de los bienes mobiliarios e inmobiliarios de la corona. En tal condición, le encargan la conservación del mobiliario del palacio de Fontainebleau; fiscaliza la realización del inventario del Museo Napoleón (Louvre); hace una vida de verdadero dandy: posee caballos, una carroza, una amante, Angeline Bereyter, quien le canta sus arias preferidas. En esta época siente una repentina nostalgia de Italia que lo impulsa a realizar un viaje privado. Con honda emoción llega a Milán, donde encuentra a Angela

Pietragrua, a quien no se había atrevido a declararse diez años antes y de quien ahora obtiene favores. Viaja por toda la península: Boloña, Florencia, Roma, Nápoles, Pompeya, Ancona. Luego va a París, después de una ausencia de tres meses, con la idea de escribir una obra sobre la pintura italiana.

1812

En seguida se pone a trabajar, pero la campaña de Rusia lo interrumpe. Va a Moscú, donde asiste al incendio de la ciudad. Le encargan la dirección general de la provisión de víveres de reserva en Smolensk. Cuando llega el momento de la retirada demuestra decisión y sangre fría.

1813

Atraviesa Wilna, Koenigsberg, Danzig y Berlín; logra entrar en Francia hacia fines de enero, después de dos meses y medio de viaje. Esta retirada deja una honda marca en su vida; a pesar de sus sufrimientos se siente feliz de "haber visto y sentido lo que un hombre de letras sedentario no puede ni siquiera adivinar". En la campaña de Alemania lo nombran intendente en Sagan. Se enferma y lo autorizan a ir a curarse a Dresde y luego a Milán.

1814

El Imperio se agrieta cada vez más. Stendhal es enviado con la 7ª división militar, como ayudante del conde de Saint-Vallier, encargado de organizar la defensa del delfinado. En esos meses que pasa en su ciudad natal, se siente disgustado con Grenoble y sus habitantes. La situación militar es desesperada; vuelve a París, donde asiste a la entrada de las tropas aliadas. Junto con el Imperio, todo se desmorona a su alrededor: se disuelve el cuerpo de los auditores y también el de los comisionados. Al poco tiempo él mismo declara: "Caí junto con Napoleón." Como no quiere servir a los nuevos amos del poder, decide expatriarse en Milán. Mientras tanto, se encierra en su casa y en cincuenta días escribe un libro dedicado a Haydn, Mozart y Metastasio, que publica por su cuenta con el pseudónimo de Louis-César-Alexandre Bombet. El 10 de agosto se encuentra en Milán. Le esperan tiempos difíciles: vive muy solo, y Ángela Pietragrua no oculta su descontento por tener un amante empobrecido y, para peor, francés. Su único consuelo es el trabajo: retoma la *Historia de la pintura en Italia*.

1815

Recibe la noticia del desembarco de Napoleón en el golfo de San Juan estando en Venecia. Siente que ha roto sus vínculos con el pasado y no piensa en unirse al emperador. La derrota de Waterloo lo angustia: "Es la primera vez en mi vida —confiesa— que siento el amor por la patria." Rompe definitivamente con Ángela Pietragrua.

1816

Realiza una visita a Grenoble, donde asiste al fracaso de la conspiración urdida por Jean-Paul Didier y a la sanguinaria represión de la misma. Regresa a Milán, donde lo reciben en la sociedad porque desean conocer los detalles de este suceso; así frecuenta el círculo que se reúne en la Scala en el palco de Luis de Bremen. Allí, con excepción de Manzoni, se encuentra lo mejor del ambiente literario de Milán: Monti, Pellico, Borieri, Berchet, Rejna. También conoce a algunos ilustres extranjeros que están de paso: Byron, Hobhouse, lord Brougham.

1817

Viaja a Roma, Nápoles, Grenoble y París. Publica sucesivamente dos importantes ensayos. Se trata de: la *Historia de la pintura en Italia* y *Roma, Nápoles y Florencia en 1817*. En la primera de estas obras, el nombre del autor aparece con las iniciales: M. B. A. A. (Monsieur Beyle Ancien Auditeur); recién en la tapa de la segunda de estas obras aparece por primera vez el célebre pseudónimo: M. de Stendhal.

1818

Escribe una *Vida de Napoleón* que no intenta publicar porque el tema es muy peligroso. Toma parte activa en la lucha que se desenvuelve en Milán entre los románticos y los clásicos y escribe un estudio sobre la lengua italiana y un ensayo romántico. Una revista inglesa que él estima mucho, la "Edinburgh Review" lo acusa de frivolidad en su obra *Roma, Nápoles y Florencia en 1817*; entonces él se dedica a reescribirla, disgustado porque siente que no lo comprenden y lo juzgan mal. La nueva edición tendría que haberse llamado *Italia en 1818*, pero nunca se publicó. El 4 de marzo declara su pasión a Matilde Dembowski, hija de Viscontini, la única mujer a quien él amó verdaderamente.

1819

Escribe otros dos libelos románticos, pero no los publica. Hacia fines de mayo sigue a Matilde a Volterra. En agosto viaja a Grenoble, donde ha muerto su padre. Cuando regresa a Milán Matilde le pide que espacíe sus visitas. Hace un esbozo del *Romance de Matilde* y el 29 de diciembre concibe la idea de escribir un libro sobre el amor.

1820

Termina su obra *Sobre el amor* y manda el manuscrito a París para que lo editen. El paquete se pierde en el camino y no se encuentra hasta pasados catorce meses.

1821

La situación política en Milán es cada vez más turbia y decide volver a Francia. Abandona Milán el 13 de junio y se dirige a París. Hasta 1830 lleva en París esa vida de hombre de letras independiente que había soñado desde la adolescencia.

1822

Comienza a colaborar en revistas inglesas. Sus artículos constituyen una verdadera crónica literaria de la Francia de la Restauración. Aparece su obra *Sobre el amor*.

1823

Publica su primer ensayo romántico: *Racine y Shakespeare* y la *Vida de Rossini*. En octubre parte hacia Italia.

1824

Presenta al "Journal de Paris" una serie de artículos sobre el Teatro italiano y el Salón. En mayo entabla relaciones amorosas con Clémentine Curial (Menti).

1825

Publica su segundo ensayo romántico: *Racine y Shakespeare II* y *D'un nouveau complot contre les industriels* (Nuevo complot contra los industriales).

1826

Rompe con Clémentine Curial. Viaja a Inglaterra y escribe su primera novela: *Armance*.

1827

Publica la nueva edición de *Roma, Nápoles y Florencia* y también *Armance*. Al regreso de un viaje por Italia pasa por Milán, adonde no había vuelto desde 1821. La policía le ordena abandonar los estados austríacos en un lapso de 12 horas.

1828

Terminada su colaboración con las revistas inglesas, Stendhal carece absolutamente de recursos y busca un empleo.

1829

Publica *Promenades dans Rome* y la nueva *Vanina Vanini*. Durante tres meses es el amante de Alberthe de Rubenpré (Madame Azur).

1830

Publica dos novelas: *Le Coffre et le revenant* y *Le philtre*. En marzo mantiene relaciones amorosas con Giulia Rinieri y, desde la habitación de su amante, asiste a los progresos de la revolución de julio. Guizot rechaza su postulación como prefecto y Stendhal solicita un puesto de cónsul o de secretario de embajada. El 25 de setiembre es nombrado cónsul en Trieste. El 2 de noviembre abandona París. El 13 aparece en las librerías *Le rouge et le noir* (Rojo y negro).

1831

En Trieste se aburre; no tiene ninguna certidumbre con respecto al futuro, puesto que el gobierno austríaco le ha negado el *exequatur*. En marzo lo nombran cónsul en Civitavecchia.

El 18 de abril se hace cargo del nuevo consulado.

1832

En marzo cumple funciones de intendente de pagos en Ancona, mientras las tropas francesas ocupan la ciudad.
En junio empieza a escribir los *Souvenirs d'égotisme* y en setiembre otra novela: *Une position sociale,* la cual quedará inconclusa.

1833

En Roma descubre unos manuscritos antiguos, de los cuales extraerá algunos años más tarde las *Crónicas italianas.* De setiembre a diciembre se encuentra en París. Luego, de regreso por el Ródano en barco, encuentra a George Sand y a Alfred de Musset que se dirigen a Venecia.

1834

Comienza a escribir *Lucien Leuwen.*

1835

Deja de escribir *Lucien Leuwen* y empieza la *Vie de Henri Brulard.*

1836

El 11 de marzo vuelve a partir, gracias a la benevolencia del conde Molé, y esta vez su estadía dura hasta 1839. Disfruta de la vida parisina y escribe las *Mémoires sur Napoléon,* que no llega a publicar.

1837

Publica las dos primeras crónicas italianas: *Vittoria Accoramboni* e *I Cenci.* Viaja al oeste de Francia.

1838

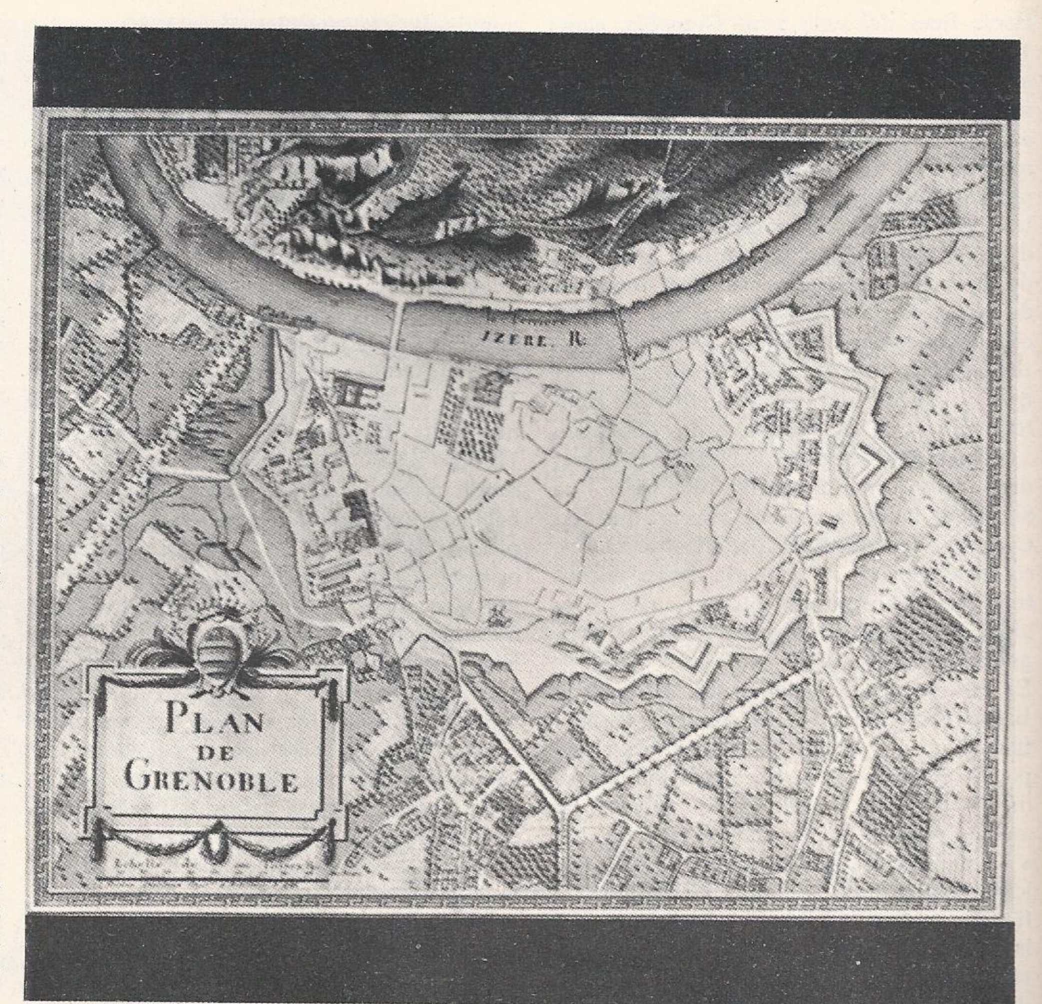
Visita el sur de Francia.
Su actividad literaria es intensa. Publica las *Mémoires d'un touriste* y la tercera crónica italiana: *La duquesa de Palliano* y escribe la cuarta: *La abadesa de Castro;* y del 4 de noviembre al 6 de diciembre, la llamada *La cartuja de Parma.*

1841

El 15 de marzo tiene un ataque de apoplejía. "Me he medido con la nada", escribe algunos días más tarde. Obtiene la autorización para partir por razones de salud y abandona Civitavecchia el 21 de octubre. Ya no volverá allí.

1842

El aire de París parece sentarle. Trabaja febrilmente en *Lamiel* y en una nueva crónica italiana. El 21 de marzo se empeña en comprometer cuatro novelas para la "Revue des deux Mondes". El 23 tiene un nuevo ataque de apoplejía y muere al día siguiente sin haber recobrado el conocimiento. El 24, después de un servicio religioso que se celebra en la iglesia de la Asunción, su cuerpo es inhumado en el cementerio de Montmartre.



1



2

Hacia fines del siglo XVIII Grenoble, capital del Delfinado, era una de las ciudades menos dotadas de Francia. No tenía un pasado glorioso que le hubiera dejado monumentos, iglesias, palacios o castillos en herencia. Ubicada en la confluencia de tres profundos valles, la ciudad está como aplastada por los macizos montañosos que la rodean: el Vercors, la Chartreuse y la cadena de Belladonna. Muros estrechos terminan de sofocarla. La poca animación que en ella podía haber provenía de la guarnición de frontera que allí había instalada; porque, en efecto, esta era una ciudad de frontera de la cual los estados sardos quedaban a apenas unos veinte kilómetros. Una tradición que hoy está en discusión, pero que Stendhal había recogido, afirma que en Grenoble, justamente, Choderlos de Laclos, entonces general de artillería, había encontrado los modelos para los personajes y la idea del argumento de sus *Liaisons dangereuses*.
El carácter de los ciudadanos se parecía bastante a la ciudad: eran cerrados, desconfiados, poco sociables y sentían más gusto por la controversia política que por las letras y las artes. Todo lo concerniente al aspecto político de la ciudad estaba siempre a la orden del día en las crónicas. Así, los hombres que dan brillo a Grenoble no fueron ni poetas ni literatos ni artistas, sino hombres políticos, diplomáticos, filósofos, oradores, hombres de ciencia como Hugo de Lion, el cardenal De Tencin, Condillac, Vaucanson, Barnave. Una cosa se explica por la otra.
A Stendhal le gustará que le digan italiano y milanés, pero conservará en el fondo una conformación espiritual que mucho tiene que ver con sus antepasados del Delfinado. Su carácter, cuyo rasgo más evidente es la tendencia constante a enmascarar sus verdaderos sentimientos, el interés por la historia y por los asuntos políticos y sociales, son algunas pruebas evidentes de los vínculos que lo ligan a su pueblo natal.

Bajo el signo de la tristeza y la rebeldía

En muchos grandes hombres encontramos que los primeros años de sus vidas no revisten mucho interés. No es así el caso de Stendhal, quien se ha formado con precocidad y cuya vida entera está condicionada por las impresiones que recibe durante la infancia.
Marie-Henri Beyle nacía el 23 de enero de 1783 en una de las calles estrechas y sinuosas del centro de la ciudad. Su padre, Chérubin Beyle, abogado en el parlamento, era un hombre calculador y cáustico, de aspecto frío e incapaz de manifestar sus sentimientos, aunque en el fondo fuera un pasional. Además, era muy feo. La madre, Henriette Gagnon era, por el contrario, vivaz, hermosa, impulsiva y muy alegre. El pequeño Henri, que la adoraba y a quien su madre adoraba, sufrió muchísimo con la muerte de ésta, que ocurrió en 1790 cuando él tenía siete años. Esta gran pena lo marcó para toda la vida: en todas las mujeres que amó a lo largo de los años, buscó más a la madre que a la amante.
Por otra parte, la antipatía instintiva que sentía por el padre creció aún más después de este luto. Tendrá para su padre juicios muy severos, casi crueles, en los que pondrá de manifiesto su incomprensión hacia el drama de este hombre a quien la muerte de su esposa dejaba solo, con la responsabilidad de educar tres hijos de tierna edad. Porque al nacimiento de Henri, que era el mayor, había seguido el nacimiento —en 1786 y 1788— de dos hijas, Pauline y Zénaïde. Stendhal reprochará a su padre el haberse dedicado a la agricultura en su propiedad de Furonières, en Claix, sin comprender que esta "agriculturomanía", como él decía, era para Chérubin una manera de ir "en busca de felicidad".
Esta antipatía llegó a su punto culminante el día en que Chérubin creyó hacer un bien a su hijo dándole como preceptor al abate Raillane. Éste era brutalmente severo y el niño, que tenía sed de ternura y comprensión, se sintió frustrado y perseguido. Su animosidad contra el recién venido crecía como consecuencia de los discursos que le escuchaba. La Revolución acababa de convulsionar a Francia; el rey, los nobles, el clero aparecían como traidores a quienes había que odiar por la salvación de la patria. Este lenguaje revolucionario prendió fácilmente en el niño que se creía tiranizado por la familia reaccionaria; así se acentuó su rebeldía.
El único miembro de la familia, junto con su tía Isabel, que le caía en gracia, era el abuelo materno, el doctor Henri Gagnon. Hombre fino e inteligente, éste brindaba al nieto un refugio y esa comprensión afectuosa que el niño no encontraba en ninguna otra parte. "Era mi único compañero", escribiría más tarde Stendhal, a quien en aquella época no daban permiso para frecuentar a niños de su edad. El doctor Gagnon poseía la casa más hermosa de la ciudad, la cual daba por una parte a la plaza Grenette y a la Gran Rue y por la otra al Jardin de Ville. El niño sentía alegría de vivir cuando se encontraba en este ambiente claro y sereno, en contraste con el departamento oscuro que era su habitación y donde lo rodeaba una compañía tan melancólica. El abuelo le hablaba de todo lo que le interesaba y su influencia sobre el niño fue enorme. A él le debe el gusto por la belleza y él fue quien le inculcó el gusto por la lectura; al inspirarle amor por Horacio, Virgilio y la "buena literatura" lo orientó, sin saberlo, hacia las letras como profesión.

Una enseñanza fértil

Uno de los frutos más laudables de la Revolución fue la creación de institutos escolares de concepción nueva. Las "Ecoles Centrales", que sustituían a los establecimientos educacionales de los jesuitas, estaban destinadas a formar intelectual y moralmente a la nueva generación de jóvenes "ciudadanos". La del departamento de Isère se abrió en Grenoble en 1796 en los mismos edificios que aún existen hoy en día y que son sede del actual liceo femenino "Stendhal".
No sin esfuerzos, Henri Beyle logró que el padre lo autorizara a seguir los cursos, gracias al hecho fortuito de que el doctor Gagnon era miembro de la comisión central de la instrucción y que como tal había tomado parte importante en la organización de la École Centrale del departamento de Isère. Los tres años que Henri Beyle pasa allí son importantes en su vida. Era la primera vez que se encontraba libremente en contacto con el ambiente externo y junto con muchachos de su edad. Y estos contactos no dejaron de procurarle sufrimientos y desilusiones, puesto que la realidad era muy distinta de las representaciones imaginarias, fruto de una cultura bien libresca, con que el adolescente se había acunado hasta ese momento. Entonces se encontró ante el dilema que habría tratado de resolver —sin lograrlo— durante toda su vida: conciliar el sueño y la realidad, el "españolismo" y el complejo de Alcestes.
La enseñanza que impartían en la escuela central era variada: desde letras y matemáticas hasta dibujo, física y química, pasando por gramática y lógica.
Stendhal tuvo la suerte de que le tocaran maestros de un nivel excepcional. En el campo de las letras, Dubois-Fontenelle no se limitaba a esbozar la historia de los géneros literarios en Francia sino que hablaba a sus alumnos acerca de las literaturas extranjeras; en sus clases Stendhal oyó por primera vez los nombres de Shakespeare, Ossian, Ariosto, Tasso, Metastasio y Alfieri; también se acostumbró a hacer comparaciones útiles y a descubrir los verdaderos valores. Otro aprendizaje muy fecundo fue el que hizo con Louis-Joseph Jay, profesor de dibujo, quien ilustraba sus clases con verdaderos cursos de historia del arte. No asombra, entonces, que el primer libro que haya salido de las manos de Stendhal fuera una *Historia de la pintura en Italia*: poseía una sólida base en este tema. También fueron preciosos para él los cursos de lógica que dictaba el abate Gattel. Stendhal se habituó a razonar con claridad y concibió un saludable desdén por todo lo que fuera incoherente, vago, confuso.
Por esta época Henri descubre la matemática, por la cual siente, según sus propias palabras, "entusiasmo" y "pasión". Es necesario aclarar, sin embargo, que aunque tuviese inclinación por la matemática, Stendhal no tenía por cierto un intelecto matemático. Prueba de ello es lo difícil que le resultó seguir los cursos. En realidad, su elección era más el producto de una decisión consciente que de una pasión espon-

En la página 115

1. Plano de la ciudad de Grenoble en 1778

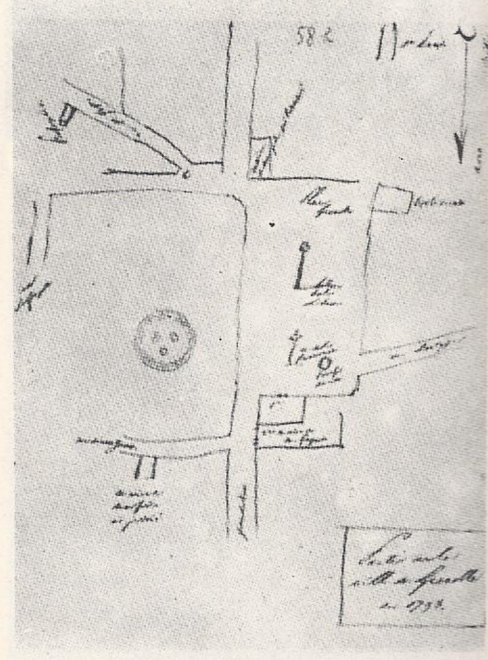
2. Plato decorado con la imagen de Stendhal; propiedad de Del Litto

1. Planta del departamento de la calle de los Viejos Jesuitas. Dibujo del manuscrito autógrafo de la Vie de Henri Brulard, *de Stendhal, Biblioteca de Grenoble, R. 299.*

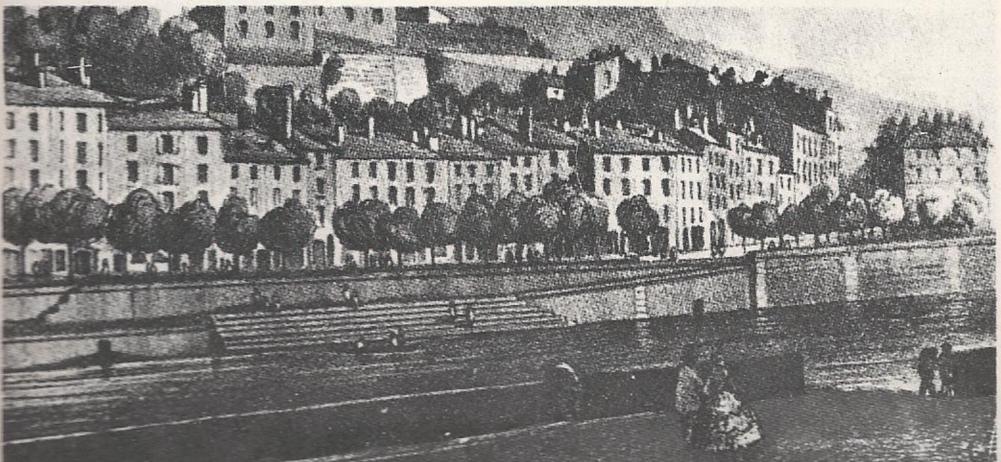
2. Grenoble en una litografía del siglo XIX

3. Plano parcial de la ciudad de Grenoble en 1793. Dibujo de Stendhal en la Vie de Henri Brulard.

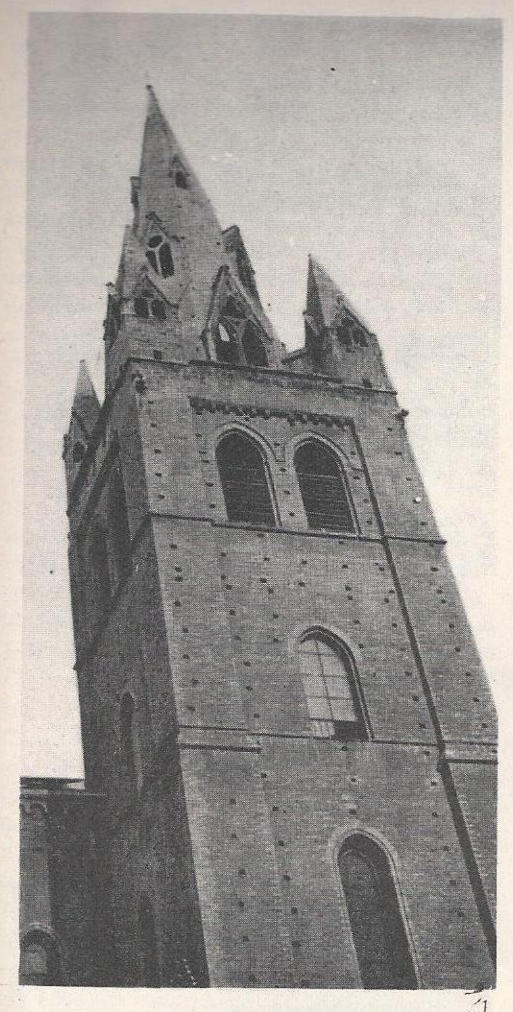
1

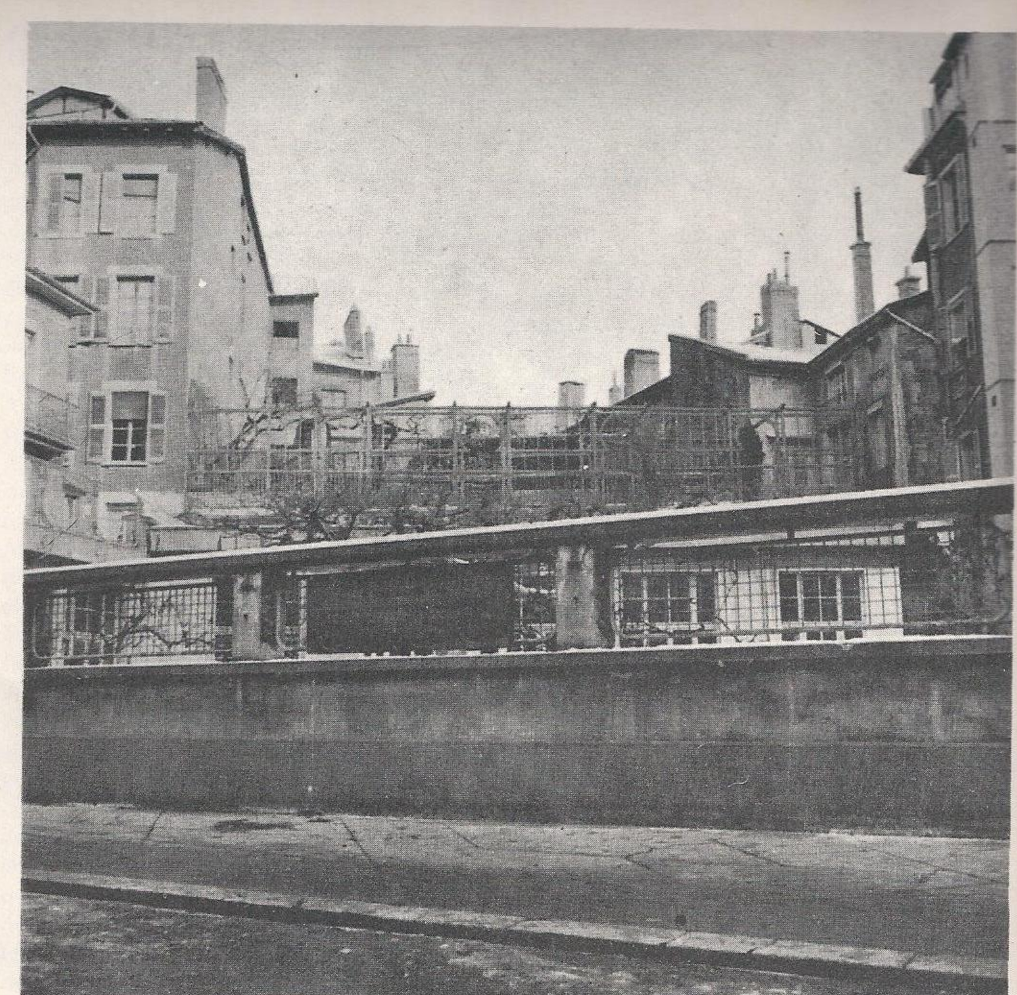


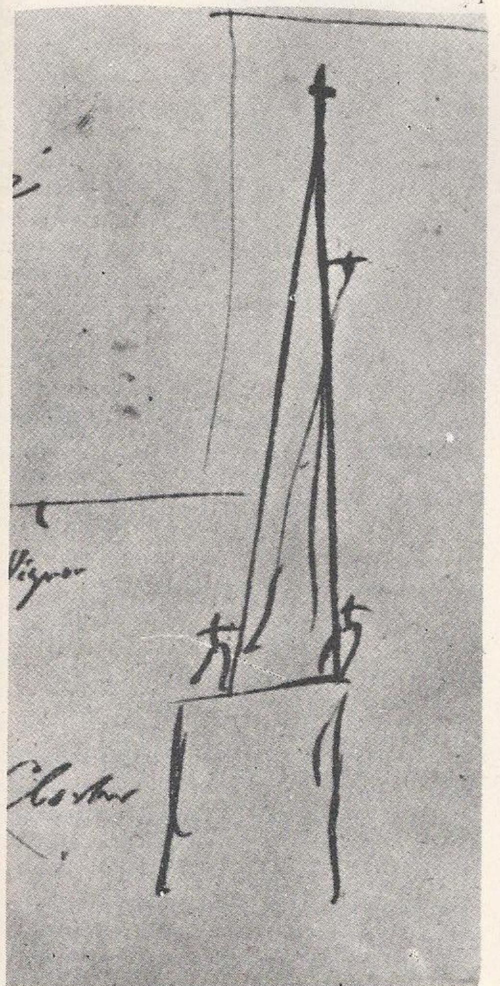
3

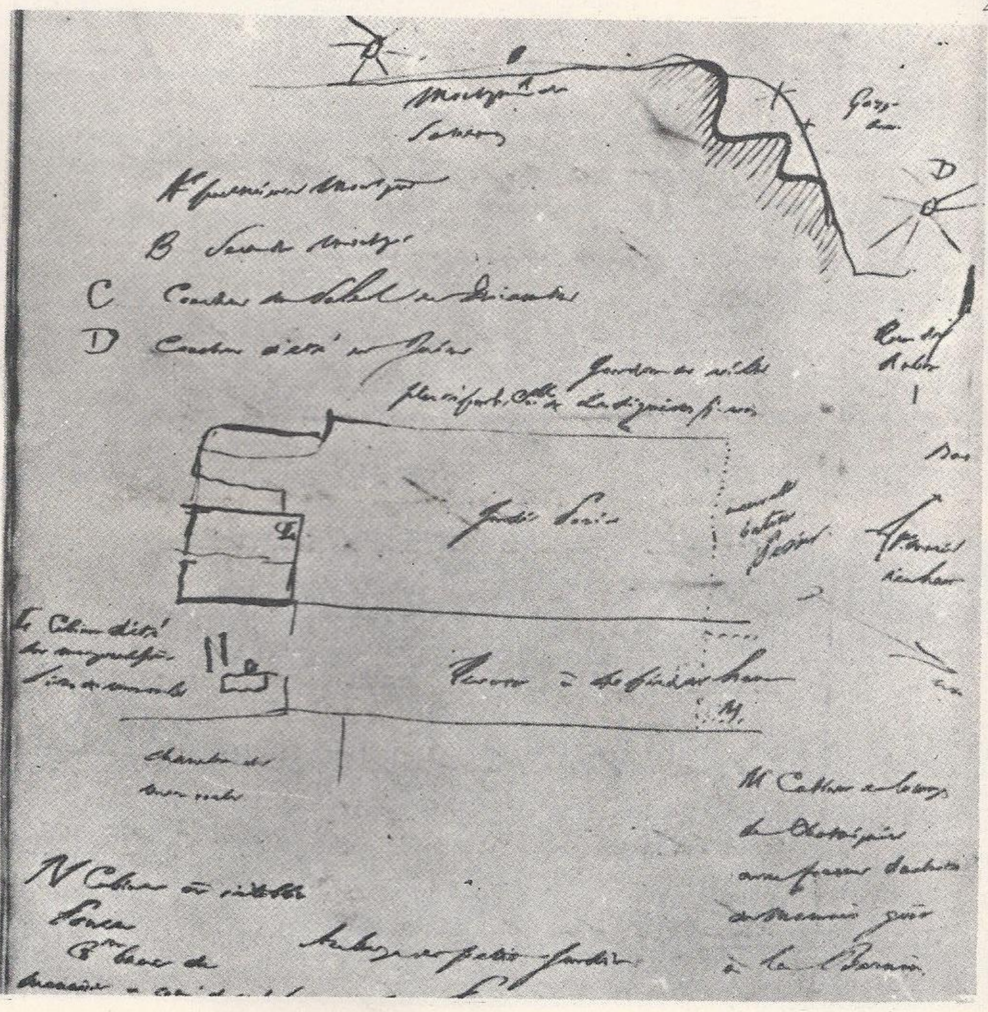


2


1


2


3


4

tánea, puesto que lo que él deseaba era que lo admitieran en el Politécnico, lo cual le significaría salir de Grenoble e ir a París. Por ello, se aplicó con todas sus fuerzas a la realización de este proyecto y en 1799 obtenía el primer premio en matemática. A fines de octubre su familia lo autorizaba a viajar a la capital, adonde ya se habían dirigido muchos de sus compañeros que, como él, iban a presentarse al examen de admisión en el Politécnico. Sin embargo, el joven de diecisiete años tenía proyectos bastante distintos: a pesar de la sorpresa y de las protestas de los suyos, no se presentó al examen, decisión que tomó deliberadamente. Por otra parte, no sabía muy bien a qué dedicarse: "¿Debo ser compositor, se preguntaba, o escribir comedias como Molière?". De lo que sí estaba seguro era de que la cosa que más le importaba era la fama y la gloria.

El descubrimiento de Italia

Al poco tiempo de su llegada, Stendhal corrió el riesgo de perder la libertad que había conquistado. La vida de claustro que había hecho hasta ese momento en el seno de una familia que lo tenía aislado del contacto con el mundo exterior hizo que, al contacto con ese "desierto de hombres" hostil que era París, sintiera el contraste de una manera tan brutal que su sensibilidad acusó el golpe; entonces se enfermó gravemente, tanto que sus primos Daru lo recogieron en su casa; el mayor de los primos, que ya entonces poseía influencia y poder, llegaría luego a ocupar puestos muy importantes en el primer Imperio. Como estaban preocupados por el porvenir de su joven pariente y habían constatado, no sin sorpresa, que después de tanta vigilancia el padre de Henri parecía desinteresarse por él, los Daru lo hicieron entrar como supernumerario en el Ministerio de Guerra.

¡Esta realidad era bastante distinta de la de sus sueños! No sabemos qué hubiera sido de él si los acontecimientos externos no hubieran transformado imprevistamente el curso de su vida. A su regreso de Egipto, el general Bonaparte se estaba preparando para reconquistar el norte de Italia, y encomendó a Pierre Daru la organización del llamado ejército de reserva. Éste ofreció a Henri que lo siguiera, sin paga al principio, pero con la esperanza de conseguir algún puesto al poco tiempo. ¡Qué alegría! ¡Qué despertar maravilloso después de la experiencia frustrante de haber sido un pequeño burócrata! Así, después de un viaje lleno de incidentes y descubrimientos, el adolescente se encontró un buen día en Milán; estaba lleno de efervescencia y muy conmovido. Era la primavera del 1800, después de Marengo. La capital de la Lombardía estaba en plena euforia. Desde los primeros instantes, desde los primeros pasos, Stendhal se sintió conquistado por la atmósfera y la belleza arquitectónica de los edificios, tan distintos de la fealdad sórdida de su ciudad natal y de la tristeza de París; tiene la sensación de que todos sus sueños se están realizando al mismo tiempo. Y no exageramos al afirmar que las emociones que experimenta en este primer contacto con Italia se pueden comparar tan solo con la intensidad de las que siente a la muerte de su madre. Italia se convierte para él, y Milán en particular, en sinónimo de felicidad y belleza. Cuarenta años más tarde, en *La cartuja de Parma*, encontramos aún el eco vibrante de las sensaciones que lo sacudieron en su adolescencia.

Todavía era demasiado ingenuo, demasiado inexperto para saber cómo sacar provecho de la riqueza interior que significaba este momento de su vida. Después de algunas semanas de vida feliz en Milán, y gracias a la protección de Pierre Daru, fue nombrado subteniente del 6º de Dragones. Como tuviera que reunirse con su cuerpo en seguida, no le gustó en absoluto la vida de guarnición en las pequeñas ciudades de la Lombardía y del Piamonte: Bérgamos, Brescia, Bra, Saluzzo, que tenían, sin duda, su propio encanto, pero que no eran Milán. Se siente inquieto e insatisfecho, sin poder explicarse muy claramente qué es lo que le pasa, pero tiene la sensación de estar traicionando su vocación más auténtica. Así, hacia fines de 1801 se hace otorgar una licencia y luego se decide a cortar por lo sano: renuncia y vuelve a París, donde se las arregla como puede con la modesta pensión que le da su padre. Al oficio de las armas prefiere decididamente la profesión de las letras; tiene deseos de gloria, pero de una gloria durable, como la que le puede dar el éxito en el teatro.

Aprendizaje para la gloria

En aquella época el gusto admitía solamente dos géneros literarios muy circunscriptos: la poesía y el teatro. Algunos intentos infelices habían disuadido a Stendhal de la primera y, en cuanto al segundo, éste se reveló al joven como más difícil de lo que él había pensado. Al poco tiempo, y con buen sentido, renuncia a la tragedia; se dedica a la comedia y trabaja sucesivamente en dos obras: *Los dos hombres* y *Letellier o el pervertidor de la opinión pública*. No hay que cometer, sin embargo, el error de creer que Stendhal se dejaba llevar por la imitación servil de los modelos que estaban en boga en ese momento. Como había sido educado en el espíritu del siglo XVIII, era respetuoso de los "principios" y quería componer obras sólidamente construidas. Por este motivo subordina la creación literaria y la imaginación a la búsqueda de las causas primeras y le parece, por ejemplo, primordial que un autor cómico sepa en primer término qué es la risa; se encierra en su estudio y lee muchísimo, en todos los campos; entonces le ocurre lo que era previsible: la búsqueda filosófica, como él decía, o teórica, como diríamos nosotros, fue nefasta para la composición

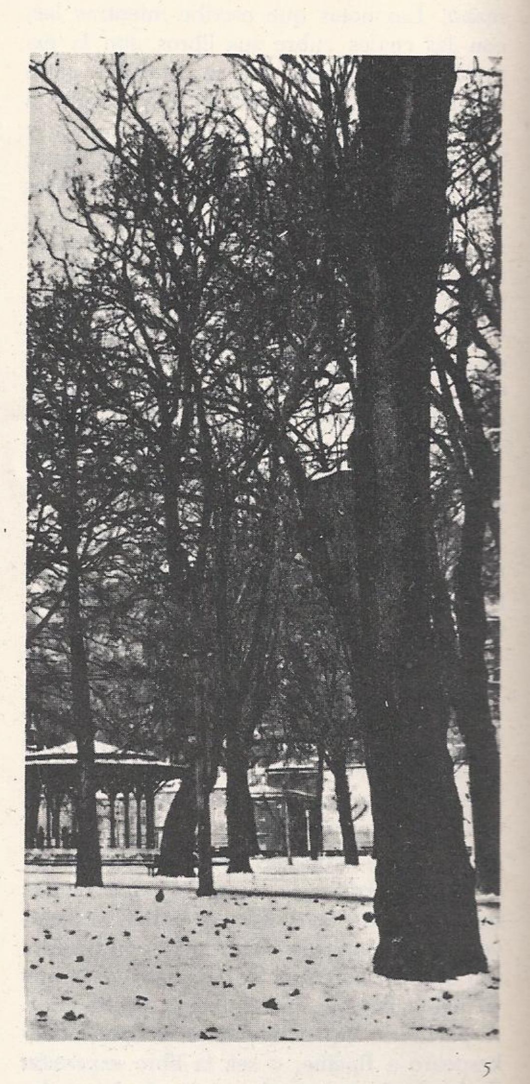
1. *El campanario de la iglesia de San Andrés en Grenoble.*

2. *La pérgola de la terraza de la casa del doctor Gagnon vista desde el* Jardin de Ville, *de Grenoble*

3. *Dibujo de Stendhal,* Vie de Henri Brulard.

4. *La puesta del sol vista desde la terraza de la casa del doctor Gagnon. Dibujo de Stendhal,* Vie de Henri Brulard.

5. *El* Jardin de Ville *de Grenoble.*



5

literaria. En vano realizó proyectos y esbozó escenas: le faltaba inspiración auténtica y no llegó a concretar ninguno de esos dramas que debían ser "sublimes" obras maestras destinadas a cubrirlo de gloria.
Estos intentos dramáticos y los intensos estudios duraron casi cuatro años, sin éxito. Sin embargo, sería un error considerarlo tiempo perdido; por el contrario.
Un aspecto particular de la *forma mentis* de Stendhal —aspecto al que recién en estos últimos años se ha comenzado a dar la importancia que realmente tiene— es que sus ideas necesitan de un estímulo para florecer y desarrollarse. Este estímulo es la lectura. Y es en los libros donde Stendhal buscó ideas durante toda su vida y de allí su costumbre de leer con la pluma en la mano. Las notas que escribe mientras lee, con las cuales cubre sus libros, son la expresión del diálogo que se establece entre el autor y el lector, diálogo que permite a este último ver más claro en su mente y formular más claramente sus propias ideas.
Día tras día Stendahl busca en los libros el estimulante que pueda ayudarlo a formular esa nueva estética de la cual comienza a tener una intuición confusa. Su actitud, en este sentido, se afirma con claridad: en primer lugar, hacer *tabula rasa* de la "autoridad"; "no regirse nunca —escribe— *quia magister dixit*, ridiculizar a los que dan reglas en literatura..."; luego, sustituir algunas reglas arbitrarias, por principios que le dictarán la experiencia y la sensibilidad.
"Sobre todo —declara con decisión— no dejarme dominar por el servilismo que campea en los La Harpe, Palissot, Geoffroy y otros necios que quieren juzgar lo que nunca han conocido ni sentido y que decretan que no hay comedia buena si no es como Molière, ni tragedia buena si no es como Corneille y Racine, ni elocuencia como Bossuet, Fénelon y Pascal. Todas estas reglas yo debo encontrarlas por mí mismo, con mis observaciones...".

No se puede enunciar la ruptura con la tradición en forma más clamorosa. Las teorías románticas de las cuales Stendhal se convertirá en campeón veinte años más tarde, son sólo un corolario de las ideas a las que ya había llegado cuando tenía veinte años. A partir de aquel momento él opone Shakespeare a Racine, o sea la libre expresión de la pasión frente al respeto de las reglas del decoro y de las conveniencias. La lectura de Shakespeare le procura grandes transportes de entusiasmo.
"¡Cómo corre como un río que inunda y arrolla todo! En él está toda la naturaleza. Sin cesar paso del amor más tierno a la admiración más viva por este hombre... Siento que es el poeta más grande que haya existido; cuando se habla de los otros las palabras siempre inducen a un exceso de elogios; con respecto a él, siempre siento mil veces más de lo que puede llegar a decir."

Queda aún un elemento por señalar con respecto a este período fundamental de la vida de Stendhal. Dijimos que sus intentos dramáticos constituyeron fracasos, así como sus bocetos que, afortunadamente para nosotros, se han conservado y que no dejan de tener un cierto interés. Las intrigas que él construye no se parecen para nada a las tramas afectadas de las comedias de la época. Se nota en ellas, por el contrario, un elemento nuevo al que se puede calificar sin riesgo de "realismo". Tanto en *Los dos hombres* como en *Letellier* el joven autor se propone llevar a escena no una banal historia de amor, sino el conflicto ideológico que oponía a principio de siglo a filósofos y antifilósofos; en otros términos: republicanos y partidarios del régimen despótico que el general Bonaparte estaba instaurando en Francia. En este rasgo ya se reconoce al futuro panfletista, al futuro novelista que daría a sus escritos un toque original, haciéndolos inseparables de la realidad.

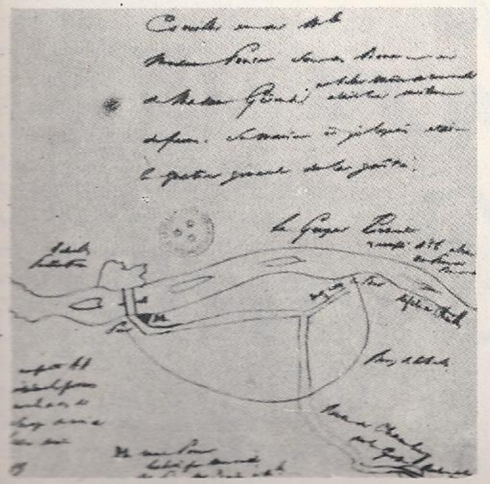
Tras la huella de Napoleón

Es conocido el dicho *litterae no dant panem*, especialmente cuando la gloria que se espera con impaciencia tarda en coronar la frente del candidato. Después de tres años de trabajar en la sombra, pobre y aparentemente en vano, Stendhal se cansa. Es época de ambiciones; el porvenir pertenece a los Julien Sorel cuya fuerza abre las puertas y los hace subir escalones en la escala social.
También Stendhal intenta hacer fortuna con el comercio. Por algunos meses, entra en una firma comercial de Marsella donde aprende el trabajo bancario, pero sin éxito. No sólo se había embarcado en una dirección demasiado opuesta a sus propias inclinaciones, sino que además le faltaba el capital necesario para afirmar la experiencia. Su padre, Chérubin Beyle, no tenía —y no sin razón— ninguna fe en la disposición de su hijo para las finanzas, razón por la cual le negó su ayuda.
Descorazonado y empujado por la necesidad, Stendhal se vio obligado a dejarse llevar por la corriente que llevaba a la mayor parte de sus contemporáneos a ocuparse en funciones oficiales. La estrella de Napoleón brillaba en todo su esplendor y no había otra posibilidad de hacer carrera que no fuera a su servicio. No le quedó más remedio que resignarse, ir a Canossa y, después de muchas dudas, presentar sus disculpas a Pierre Daru, quien se había disgustado mucho por la rapidez con que su joven primo había renunciado tres años antes al puesto que él le había conseguido con dificultad. Sin embargo, Stendhal no pide a Pierre Daru —quien por esa época era ya consejero de Estado y conde del Imperio— la reintegración al ejército. El hermano menor de Pierre, Martial Daru, hombre de mundo a quien gustaban el teatro y las actrices y que estimaba mucho a Stendhal, solicitó para él un puesto en la Intendencia. Así fue como el brillante oficial de Dragones de un tiempo se convirtió en un vulgar *riz-pain-sel* (sobrenombre que se daba a los oficiales y suboficiales de la Intendencia, "arroz-pan-sal"). ¡Qué poco heroico que resultaba esto, qué decadencia! Pero, si se reflexiona un poco y se analiza el asunto un poco mejor, uno reconoce que la realidad era muy distinta. Este pasaje a la administración fue extraordinariamente fecundo y saludable para Henri Beyle y constituye una etapa muy importante en su vida.

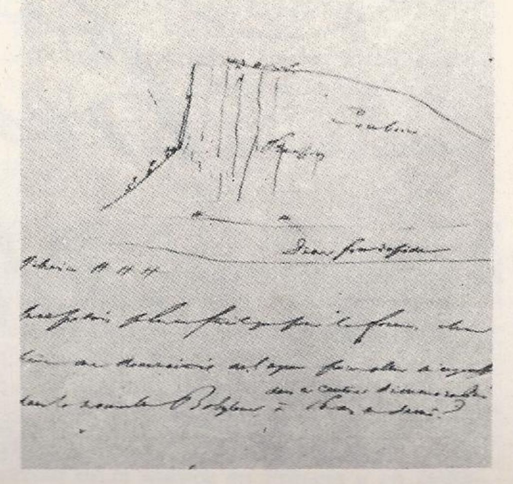
Pierre Daru no era un jefe cómodo. Trabajador empedernido, se exigía mucho a sí mismo y exigía de sus colaboradores y subordinados eficiencia, orden, precisión y rapidez. Hasta la exactitud en el lenguaje Henri Beyle le debe a aquellos años durante los cuales recorrió Europa siguiendo a Napoleón. Tampoco hay que imaginar que en la Intendencia tuviera una vida fácil y exenta de peligros, puesto que tenía a su cargo la tarea de abastecer y mantener un ejército como la Gran Armada a lo largo de todas las campañas que llevó a cabo Napoleón entre 1806 y 1814. Los comisarios de guerra como Henri Beyle no combatían, es cierto, pero su trabajo era cansador y peligroso. Tenían a su cargo el alojamiento, el abastecimiento de víveres, la evacuación de los heridos y el funcionamiento de los hospitales militares. Detrás del escenario heroico y grandioso de la epopeya, Henri Beyle ha descubierto la otra cara, tan trágica y terrible: el campo de batalla al día siguiente de un encuentro, el suelo lleno de cadáveres desfigurados, de miembros dispersos, la tierra trastornada por las bombas, las casas incendiadas y saqueadas. Su diario se llena con anotaciones de escenas. En 1809, durante la campaña de Austria, pasa por un puente cerca de Ebelsberg, un pueblo conquistado después de una lucha feroz.
"Al llegar al puente —escribe— encontramos cadáveres de hombres y de caballos; todavía quedan unos treinta sobre el puente; nos vimos obligados a arrojar una gran cantidad de ellos al río, que es muy largo. En el centro, a unos cuatrocientos pasos más abajo del puente, había un caballo enhiesto e inmóvil... Toda la ciudad de Ebelsberg había ardido; el camino por el cual pasamos estaba tapizado con cadáveres, en su mayoría de franceses y casi todos quemados. Había algunos que estaban quemados de tal manera que apenas se reconocía la forma humana del esqueleto. En muchos lugares los cadáveres estaban apilados; yo les examinaba el rostro..."
Cuando una persona sensible y receptiva como Stendhal ha asistido durante años a escenas como la anterior y ha vivido en la atmósfera aún caliente de los combates que a veces continuaban muy cerca de donde él estaba, no hay que asombrarse si ha podido escribir en forma tan veraz e intensa relatos

1, 2 y 3. Los alrededores de Grenoble, los de Echelles y la roca de Comboir, cerca de Claix. Dibujos de Stendhal, Vie de Henri Brulard.

1



2

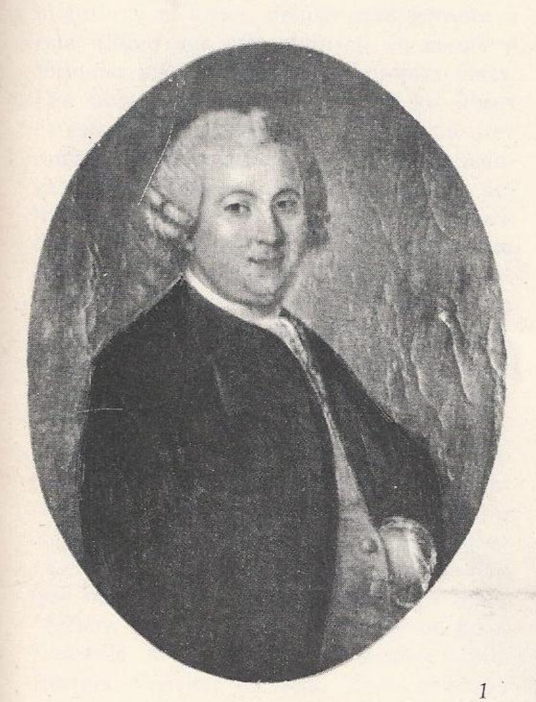


3

1. Retrato de Henri Gagnon. Grenoble, Museo Stendhal.

2. Retrato de Pauline Beyle. Grenoble, Museo Stendhal.

3. La primera firma de Henri Beyle en un ejemplar de una traducción del Infierno de Dante, la cual se conserva en la Biblioteca de Grenoble.



1



2

438 L'ENFER DE DANTE.

EST BRVTVS C'EST CASSIE] Brutus & Cassius firent mourir Iules Cesar estant au Senat. Pour ceste trahyson il les met en ce lieu.

MAIS IA LA NVICT SE LEVE.] *Ma la notte risurge, & hora mai E' da partir che tutto hauem veduto.* Il imite Virgile au VI. de l'Eneide.

Nox ruit, Aenea, nos flendo ducimus horas.

Hic locus est partes vbi se via fundit in ambas.

ET LE SOLEIL DES-IA' vers l'Aube s'achemine.] *Et già il sole à mezza terza riede.* Il monstre, que si en l'autre hemisphere il estoit nuict, que le Soleil estoit allé dessouz. Doncques il estoit leué en cest autre hemisphere, & tournoit à my tierze, qui signifioit l'heure du matin.

DE LA IVDECQVE.] Iudecque c'est la quatriesme Sfere des traistres, dite, de Iudas Iscariot, qui a trahy nostre Seigneur, IESVS-CHRIST.

FIN DV CANTIQVE DE L'ENFER.



3

como el de la batalla de Waterloo que está al comienzo de *La cartuja de Parma*. Se dirá que él no tomó parte en ninguna batalla. ¿Qué importa? Él nos da una atmósfera, nos hace revivir la angustia y la emoción con una intensidad infinitamente mayor que la que nos dan las expansiones retóricas, la sublimación épica de un Víctor Hugo... ¡que, por otra parte, tampoco asistió a los combates! Por haber vivido tan de cerca en el humo, en la sangre y en la confusión de las batallas Stendhal comprendió muy bien que el individuo implicado en una gran batalla no puede tener una buena visión de conjunto. Así, en *La cartuja de Parma* todo lo que se presenta a los ojos de Fabricio es tan fragmentario, que él se pregunta ingenuamente si está asistiendo a una verdadera batalla. La campaña de Rusia, especialmente la retirada infernal que Stendhal vivió en condiciones durísimas y lleno de responsabilidades, le confirmaron aquella experiencia excepcional. En horas que fueron trágicas, él vio precipitarse el poder de Napoleón, que hasta ese momento era invencible; vio la Gran Armada aniquilada en las llanuras heladas. Perdido en el gran caos de la fuga pero conservando su sangre fría, comprendió que sólo la energía, la determinación y la presencia de ánimo podían ofrecer una esperanza de salvación y fue a esto que debió la vida. Estuvo entre los primeros en llegar al puente de la Beresina y mientras los demás trataban de poner a salvo los efectos personales, él se dio cuenta de que era absolutamente imprescindible pasar el puente antes de que el grueso de los fugitivos se aglomerara y se aplastara sin esperanzas; así, no duda y abandona todo lo que había conservado hasta ese momento, se lanza a toda carrera y logra llegar a la otra orilla. Un instante más tarde ocurrió el desastre que causó la muerte de millares de desgraciados. Durante todo aquel terrible éxodo él se mantuvo calmo y digno y aún fue eficiente, puesto que como encargado del aprovisionamiento —más bien teórico— de las tropas en retirada, logró a costa de enormes esfuerzos hacer distribuir la única ración de pan que los soldados vieron durante toda la retirada.

No es sin legítimo orgullo que repetirá más tarde: "Nosotros que hicimos la campaña de Rusia..."

Durante los años que pasa al servicio del Emperador y seguramente inducido por el ejemplo de camaradas y colegas, Stendhal demuestra una ambición insaciable. Julien Sorel *avant la lettre*, hace todo lo posible por obtener puestos, aspira a condecoraciones y firma poniendo delante de su propio nombre una partícula nobiliaria.

Cuando el Emperador firmó finalmente el decreto que nombraba a "Monsieur de Beyle", auditor ante el Consejo de Estado, Stendhal fue colmado de alegría y orgullo pero, sin embargo, no lo consideró más que como un paso adelante: él miraba hacia mucho más arriba.

A pesar de esto, las apariencias suelen ser engañosas cuando se trata de Stendhal; a esta altura parecería que por aquella época él estaba completamente dedicado a sus funciones y a la vida mundana, como tantos de sus amigos, aún los más dotados.

En efecto, aunque lleva una vida que a primera vista parece disipada, cuando sus obligaciones lo llevan a seguir a los ejércitos en las campañas militares que no le dejan, por cierto, mucho tiempo para el estudio y la reflexión, aun así su yo profundo jamás se modifica a causa de las circunstancias externas. En ningún momento renuncia a su sueño secreto; nunca abandona su única ambición durable: hacerse un nombre en las letras, ubicarse junto a los grandes escritores del pasado. ¿No es acaso cierto que al partir para Moscú llevó consigo el cuaderno de la comedia *Letellier*? La había esbozado hacía mucho tiempo, pero él esperaba poder terminarla aprovechando el tiempo libre que suponía le iba a dejar aquella "gran partida de caza de seis meses" —como todos pensaban entonces que iba a ser la campaña de Rusia. Y es justamente en este cuaderno milagrosamente rescatado de la catástrofe que él garabatea en Moscú, unas horas antes del incendio que habría de desencadenar la gran derrota, aquellas líneas que nos conmueven por lo que nos revelan acerca del pensamiento íntimo de su autor: "Creo que mi amor por Cimarosa viene del hecho de que él hace nacer sensaciones semejantes a las que yo quisiera hacer nacer un día. Esa mezcla de alegría y de ternura del 'Matrimonio' congenia totalmente conmigo".

Así podemos verlo un poco más cerca; nos damos cuenta de que más allá de la apariencia y a pesar de esa máscara de ligereza y superficialidad con que se ha cubierto Stendhal, hay pocos escritores cuya existencia haya sido más lineal y cuyas aspiraciones hayan sido más claras y más obstinadamente perseguidas. Ninguno tendrá más derecho que él a decir: *Sum qualis eram*. Una gran fidelidad a la meta que se había impuesto muy temprano, sin saber todavía demasiado bien cómo habría de lograrla; la firmeza indestructible de sus actos bajo el aspecto multiforme y cambiante de su vida son la gran paradoja que nos propone este hombre asombroso.

Sólo los críticos poco lúcidos, mal informados o... mal intencionados han podido ignorar o pretendido ignorar este aspecto tan característico de la personalidad de Stendhal.

El primer libro

El primer libro que Stendhal publicó en 1815 había sido escrito el año anterior. Originariamente llevaba un título muy largo: *Cartas escritas desde Viena, en Austria, sobre el célebre compositor Joseph Haydn, seguidas de una vida de Mozart y de consideraciones sobre Metastasio y el estado actual de la música en Francia y en Italia*; luego lo redujo a una proporción más modesta: *Vidas de Haydn, Mozart y Metastasio*.

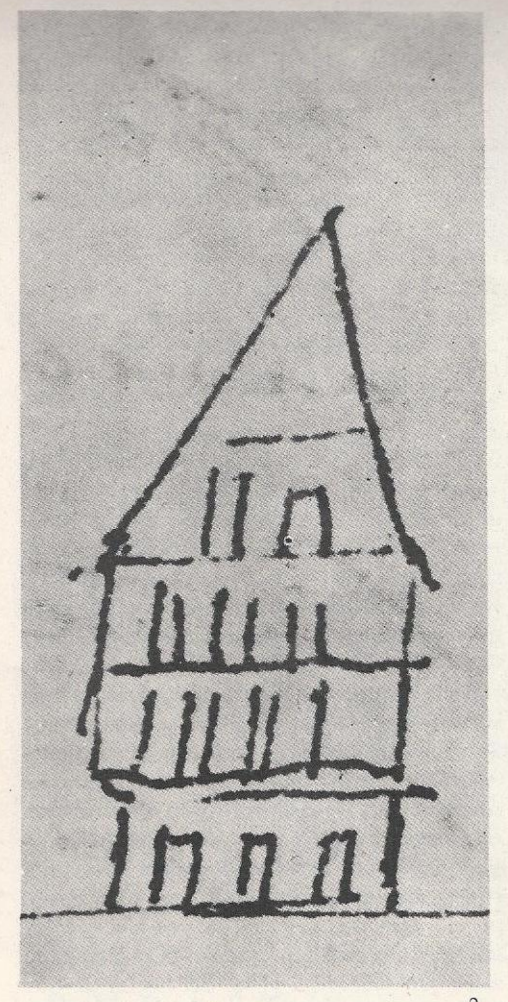
Muchas ironías se han hecho a propósito de este libro de Stendhal; otro error. Se trataba nuevamente de uno de esos casos paradójicos, frecuentes cuando se trata de Stendhal, en los cuales es necesario actuar con prudencia, reflexionar debidamente y ubicar los hechos en su contexto histórico antes de condenar o de emitir un juicio. Se ha dicho que este libro no es más que una amalgama de plagios. Es cierto. Y los plagios son mucho más numerosos de lo que se haya dicho. Se ha impuesto a esta obra el rótulo de poco interesante y desdeñable y, en efecto, se la ha desdeñado. Se pregunta, mientras se llena a su autor de reproches e ironía, si era realmente serio publicar una obra de este tipo. ¿No es ésta la prueba de que Stendhal se burlaba del público y que tomaba a los lectores por tontos? Y para colmo, ¿qué era ese seudónimo grotesco que se leía: Louis-César-Alexandre Bombet, tres nombres brillantes y un apellido especial? Así, sin reflexionar atentamente y también sin sensibilidad, los críticos —aquellos que se han dignado a hablar de este primer libro— se limitan a hacer la crónica de la polémica que estalló entre el pretendido Bombet y Giuseppe Carpani, autor de la obra titulada *Haydn* que el primero, hay que reconocerlo, había saqueado en forma ostensible.

Hoy que conocemos mejor la vida de Stendhal y las circunstancias externas, políticas y sociales que la han condicionado, hoy que tenemos una visión más exacta de la complejidad del carácter de Henri Beyle, de su sensibilidad y de la manera en que solía reaccionar, esta obra se nos aparece de manera muy distinta que a nuestros predecesores.

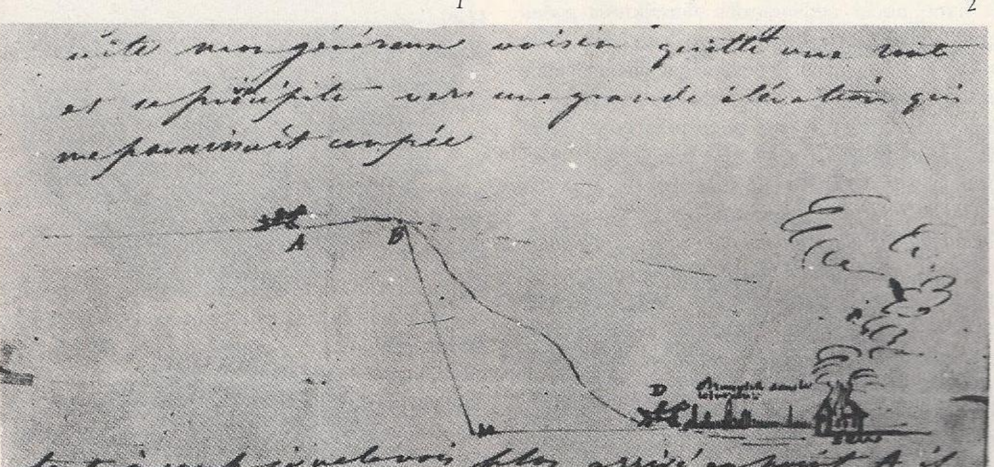
En principio, vale la pena detenerse en ella aunque más no sea para buscar e indicar los numerosos plagios que entonces no se habían individualizado y que nos iluminan con respecto a las lecturas de Stendhal y también con respecto a su modo peculiar de amalgamar las ideas ajenas. Pero, sobre todo, para señalar la importancia de sus propias ideas, para mostrar cómo se trata de prefiguraciones de las teorías de las cuales será partidario confeso en pocos años. Frases como la que transcribimos son significativas porque implican una toma de posición frente a la nueva escuela literaria que por entonces empezaba a dar que hablar, el "género romántico". "Basta con tener ojos para darse cuenta veinte veces al día de que la nación francesa ha cambiado de treinta años a esta parte. No hay nada menos parecido a lo que nosotros éramos en 1780 que un joven francés de 1814. Nosotros estábamos vivos, éramos inquietos y estos señores son casi todos 'ingleses'. Los jóvenes de hoy son más graves, razonan más y gozan menos. La juventud, que será la nación de dentro de veinte años, ha



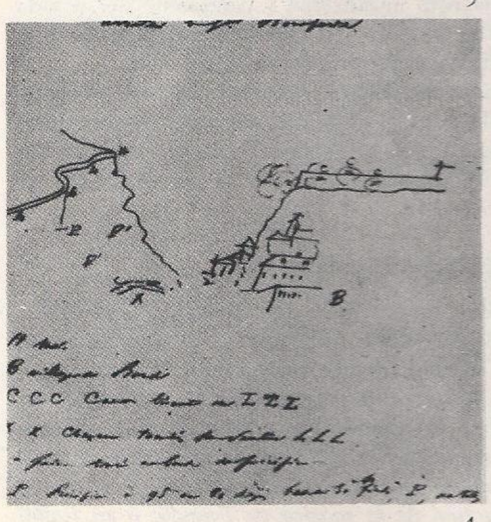
1



2



3



4

1. *Peinados de las mujeres de Brunswick. Dibujo tomado del* Journal *de Stendhal Biblioteca de Grenoble, R. 5896.*

2. *Una casa en Brunswick. Dibujo de Stendhal tomado del* Journal.

3. *Casa en llamas en los alrededores de Brunswick. Dibujo de Stendhal tomado de la* Correspondance, *Biblioteca de Grenoble, R. 9859.*

4. *El pueblo y el fuerte de Bard. Dibujo de Stendhal tomado de la* Vie de Henri Brulard.

cambiado; es necesario que nuestros retóricos desvaríen más de lo habitual para lograr que las bellas artes permanezcan."
Y más claramente todavía: "A mí, lo confieso . . . me parece, después de la campaña de Moscú, que la *Ifigenia en Aulide* no es una tragedia tan hermosa. Al contrario, me atrae el *Macbeth* de Shakespeare".
De esta manera, desde su primera obra de 1814, Stendhal promueve la nueva escuela y usa los mismos argumentos que desarrollará diez años más tarde en sus opúsculos románticos: *Racine y Shakespeare.*
¿Pero por qué las *Vidas de Haydn, Mozart y Metastasio* no son un simple ejercicio, por qué Stendhal se tomó el trabajo de introducir en esta obra ideas serias que luego retomará y completará? ¿Cómo explicar los aspectos de desigualdad, de desconexión dentro de la obra? ¿Cómo explicar, sobre todo, que justamente él, que desde la adolescencia se había preparado con tanta perseverancia para la profesión de las letras a la cual aspiraba, haya ingresado en ésta de manera tan equívoca, como un ladrón? ¿Por qué este apuro de dar al público una obra todavía sin forma? ¿Por qué el seudónimo? Si se desea realmente tratar de aclarar este enigma, que va mucho más allá que el interés del libro en sí y que tiene que ver con la personalidad de Stendhal y sus reacciones más profundas, es indispensable sumergirse en el contexto de la época y tener una imagen lo más clara posible de la trama político-social del año 1814 y de las circunstancias particulares en que se encontraba Henri Beyle.

Como funcionario del Imperio, veía que todo se desmoronaba alrededor suyo, posición social, carrera; ya no había nada más. No tenía renta personal y su salud habría de ser precaria para siempre después de la infernal retirada.

A la angustia material se agregaba algo todavía más grave para un hombre de su sensibilidad: el disgusto y la vergüenza. Disgusto por el espectáculo de todos aquellos cortesanos que en la víspera todavía se afanan por sacar provecho o por huir como ratas que abandonan la nave en peligro; vergüenza de ver desfilar como vencedores por las calles de la capital a los ejércitos extranjeros.

Se encierra en su casa. Debe tratar de no pensar, de fijar la mente en cualquier cosa que le permita escapar de ese asco, de aquella inquietud. No tiene el tiempo necesario para elegir un tema ni para ponerse a pulir una obra como la *Historia de la pintura en Italia*, que había trabajado un par de años antes. Stendhal siente que tiene que cambiar totalmente de actividad y de modo de vida. Intentará empezar la nueva existencia con por lo menos una obra publicada en su activo. La música lo ha conmovido profundamente siempre; le hace olvidar todo lo relativo a las preocupaciones cotidianas. Así, deliberadamente, se sumerge en un trabajo que lo lleva muy lejos

de la mezquindad del momento y en cincuenta días termina una obra dedicada a la música. Está llena de pasajes copiados, es cierto, y tanto peor. Pero le ha dado una alternativa: el tiempo necesario para recuperar un poco de calma y de equilibrio. Así recobra fuerza también su vena satírica; pero la ironía todavía es acuciante, dolorosa, y firma la obra con aquel seudónimo ridículo y lacerante, síntesis del momento actual, suma sarcástica y dolorosa del momento político general y de la situación individual del autor: *Luis*..., ¡Viva Luis XVIII el bien amado, repuesto en el trono de Francia por las bayonetas extranjeras... la vergüenza! *César*... ¡adiós Napoleón y la gloria! *Alejandro*, el zar omnipotente. Y luego el *Bombet*, el pobre diablo, el vencido, el cero. Se inflama como un gallo el auditor del Consejo de Estado, y no es más que un miserable.

Del magro capital que le queda toma todavía una suma considerable, 1.000 francos, y hace imprimir el libro a su costa. Este último gesto es realmente simbólico: el primer libro, producto de un saqueo, es al mismo tiempo un manifiesto de valor y voluntad. Nos muestra al desnudo lo que será siempre la actitud de Stendhal en los momentos difíciles de adversidad y desesperación: sumergirse en un trabajo que lo distraiga, voluntaria y deliberadamente —y encerrarse para sobrevivir— hasta respirar nuevamente y volver a encontrar el coraje. Además de ser un documento inquietante desde el punto de vista psicológico, esta obra —lo he dicho y lo repito— no deja de tener valor e interés en el plano literario: es un trabajo de ablande para el futuro Stendhal. Desde la elección de los pasajes copiados hasta las ideas personales que allí expresa, dan al conjunto un tono particular que muestra cómo Bombet tendría razón en la heroica tenacidad que lo llevaba a elegir el nuevo camino de la literatura.

El señor Stendhal, oficial de caballería

En los años duros durante los cuales erró en pos de los ejércitos del Emperador y luego, cuando como auditor ante el Consejo de Estado llevaba una vida de dandy en París, Stendhal nunca dejó de soñar con Italia, la Italia que había visto apenas y que se había convertido para él en expresión y símbolo de la felicidad. En 1811 no resiste más al llamado de aquella patria de elección y hacia fines del verano pide permiso y viaja. Está un poco ansioso: ¿encontrará allí el encanto de una vez? Lo comprueba enseguida: en cuanto llega vuelve a sentir con tanta intensidad y profundidad los mismos sentimientos que habían sacudido una vez al adolescente ávido de sugestión.

El viaje dura tres meses y lo lleva a Nápoles y a Pompeya. Junto con un montón de sueños, Henri Beyle lleva consigo un proyecto preciso que sería fecundo y que le resultaría útil en muchos aspectos.

Sorprendido por no encontrar en los museos que visita todas las informaciones que desea sobre los cuadros que hay en ellos, Henri Beyle formula el proyecto de escribir al estilo de los viajeros —será él quien más adelante pondrá en uso el término de turista— un compendio de la pintura italiana. Su competencia en el tema era bastante limitada y antes de volver a Francia se provee de una pequeña biblioteca: *La historia pictórica de Italia*, de Luigi Lanzi; *Vida de los mejores escultores, pintores y arquitectos*, de Vasari; *Sobre el Cenáculo de Leonardo da Vinci*, de Giuseppe Bossi; la *Nueva guía de Milán*, de Carlo Bianconi. Su fantasía galopa: ya ve el libro vendido a todos los que atraviesan los Alpes —que eran legiones— y las considerables ganancias que le permitirían realizar frecuentes viajes a la península. Así, de regreso a París, se pone a trabajar y dicta la traducción o, más exactamente, la paráfrasis de la obra de Lanzi. Al cabo de algunos meses tenía un voluminoso manuscrito de 12 tomos en folio.

Pero el horizonte político se estaba cubriendo de nubes, la coalición presionaba cada vez más. Henri Beyle debe abandonar el trabajo y ponerse nuevamente en camino en pos del ejército; no volverá a retomarlo hasta 1814 en Milán, adonde decidiera establecerse después de la caída del Imperio. Muy a menudo se han mostrado estos años milaneses como una de las épocas más felices de su vida, durante los cuales habría gozado de los placeres estéticos de la música y de las artes en toda su plenitud, y alcanzado el más alto grado de felicidad.

Un cuadro idílico pero falso. No olvidemos que en Milán no conoce a nadie. Por otra parte, su nacionalidad contribuye a aislarlo, ya que el régimen austríaco bajo el cual había caído la Lombardía no confiaba en los franceses. ¡Si por lo menos hubiera tenido rentas! Al contrario, está obligado a vivir modestamente, por falta de recursos. Finalmente Ángela Pietragrua lo abandona, harta de tener un amante pobre que la comprometía. Sufre crisis de melancolía y de desesperación; sus males le arrancan exclamaciones patéticas: "Sería feliz si pudiera arrancarme el corazón". Más de una vez siente la tentación de quitarse la vida. Su único refugio de salvación hasta ahora ha sido el trabajo. Saca el voluminoso manuscrito de la *Historia de la pintura* y trabaja en él continuamente durante dos años. Un hecho notable que debe llamar nuestra atención es que él no ha utilizado este largo período para ampliar la documentación y completar el cuadro que había previsto al comienzo, en armonía con el proyecto de dar una historia completa de la pintura italiana desde los orígenes hasta fines del siglo XVIII. Su estudio es menos una historia de la pintura que una historia pura y simple. Lo que realmente le interesa es explicar porqué y cómo el florecimiento de la pintura en la Italia del siglo XVI es una consecuencia directa del régimen político, de las costumbres, de las energías individuales. Así, en lugar de seguir con la historia de la vida y la obra de los pintores posteriores a Leonardo da Vinci y a Miguel Ángel —los dos únicos de quienes habla en la obra— introduce toda una parte teórica sobre la noción moderna de lo bello que contrapone, como era de esperarse, a la noción antigua. En otras palabras, con esto entra plenamente en el conflicto que empezaba a delinearse entre quienes sostenían una estética ya esclerosada y los seguidores del "género romántico".

Esta historia de la pintura italiana, que tan poco responde a su título, es una obra muy particular. Se comprende cómo los historiadores del arte, guiados por el título, no la juzguen digna de interés puesto que no encuentran en ella lo que van a buscar. Pero es que no se trata de una historia completa y bien documentada, ya que en ella Henri Beyle parte de una época modelo que representa para él la suma y la ilustración de sus propias teorías y expone su propia estética. El conjunto está ilustrado con innumerables alusiones a los acontecimientos contemporáneos y a la situación política de Francia y de Italia después de la restauración, ya que para él la situación política y la creación artística van juntas: todos los pretextos sirven para aludir al Emperador caído y a la reacción instaurada por los Borbones y la Santa Alianza. No se trata, entonces, de una obra heterogénea, desordenada, sin un hilo conductor que relacione las distintas partes y que no corresponda a la promesa del título. En lugar de una compilación cualquiera más o menos banal se nos aparece ahora un espíritu vivo y esclarecedor, fértil de ideas originales y penetrantes que son las que confieren a cada obra de Stendhal cualidades que no envejecen.

Lo que acabamos de decir sobre la *Historia de la pintura en Italia* se aplica más todavía a *Roma, Nápoles y Florencia en 1817*. En la portada se lee: "Del señor Stendhal, oficial de caballería". Es la primera vez que aparece este seudónimo que habría de ser célebre. El primer libro publicado por Henri Beyle, recordemos, había sido atribuido a un tal Luis-César-Alejandro Bombet. En cuanto a la *Historia de la pintura en Italia*, el título estaba seguido por las enigmáticas iniciales M. B. A. A. ¿Quién entre sus contemporáneos habría podido adivinar que había que traducirlas así: *M. Beyle ancien Auditeur* (señor Beyle ex-auditor)? La seudonimia es, por cierto, uno de los aspectos más curiosos de nuestro autor. Si instintivamente él recurre a este disfraz para defender los sentimientos más secretos de los ataques del mundo exterior, con más razón lo busca en la época de que estamos hablando. Explicar por qué Henri Beyle ha elegido como pararrayos un oficial de caballería significa aclarar la verdadera naturaleza de esta nueva obra y, generalizando, de la posición política y literaria que él tenía en aquella época.

MEMOIRS

OF

ROSSINI.

BY THE AUTHOR OF

THE LIVES OF HAYDN AND MOZART.

LONDON:

PRINTED FOR

T. HOOKHAM, OLD BOND STREET,

By J. and C. ADLARD, 23, Bartholomew Close.

1824.

1

2

1. Portada de la traducción inglesa de la Vida de Rossini, *de Stendhal, 1824.*

2. Plaza del Duomo de Milán. primera mitad del 1800

3. Gioacchino Rossini.



3



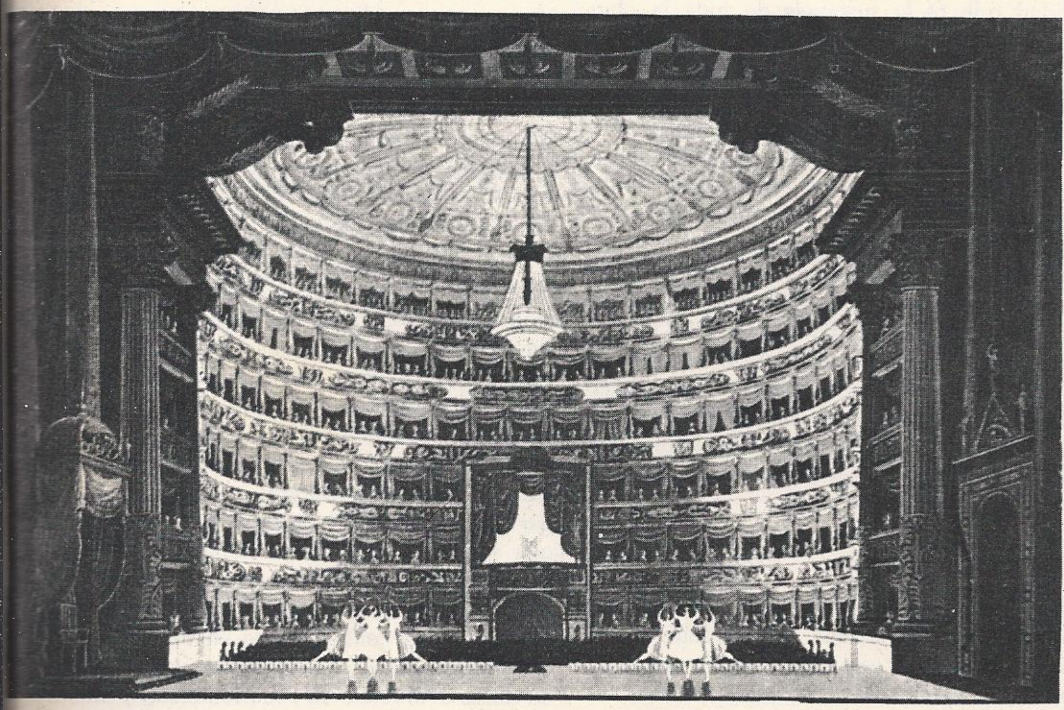
4

4. Domenico Cimarosa.

5. El teatro de la Scala, Grenoble, Museo Stendhal.

6. Una página del cuaderno de la comedia Letellier *que Stendhal llevó consigo durante la campaña a Rusia y que logró poner a salvo en la dramática retirada. Biblioteca de Grenoble, R. 5896.*

7. Trajes de ópera. Estampa del siglo XIX.



5

credo che il amor mio per Cimarosa viene di ciò ch'egli fa nascere delle sensazioni pareille a quello che desidero di far nascere un giorno. quel misto d'allegria e di tenerezza del Matrimonio è affatto congeniale con me.

Mosca le 30 7bre 1812.

[illegible]

Ceci est la moitié du Cahier sur lequel je travaillais à Moskou. J'ai égaré l'autre moitié

Milan 10 Avril 1816.

6



7

A primera vista el título indica que nos encontramos ante un diario de viaje, de los que se encuentran por decenas puesto que el viaje a Italia se consideraba como el toque final indispensable para los estudios de cualquier gentilhombre. Pero si observamos con cuidado, nos damos cuenta de que en este caso no se trata de cuestiones de arqueología o de bellas artes. Hasta faltan las descripciones —ciudades, pueblos o paisajes—. El autor parece interesarse sólo por la vida mundana, por la música... y por las cantantes.

Sin embargo, en el medio de las futilidades, resaltan de repente frases que suenan extrañas: "¿En el siglo XIX, qué es una literatura *sin libertad*?" o aun: "Sólo la música vive en Italia y en este hermoso país no se debe hacer otra cosa que el amor; las otras alegrías del espíritu están perturbadas; *si uno es ciudadano*, uno muere envenenado de melancolía".

A través de estas reflexiones y anotaciones que parecen diseminadas en forma casual, corre a lo largo de todo el libro un hilo conductor tan bien disimulado que escapa al lector desatento.

Leemos en el prefacio: "Se verá la progresión natural de los sentimientos del autor. Al principio quiere ocuparse de música; la música es la pintura de las pasiones. Observa las costumbres de los italianos; de allí pasa a los gobiernos que hacen nacer las costumbres; de allí a la influencia de un hombre (Napoleón) sobre Italia. Tal es la malhadada estrella de nuestro siglo. El autor quería sólo divertirse y su cuadro termina por oscurecerse con *los colores tristes de la política*". Y más adelante: "En esta *gran revolución* que nos preocupa ya no se pueden estudiar las costumbres de un pueblo sin caer en política".

Con esto es suficiente para no dejar dudas acerca de las intenciones del autor. Lo que se propone es esbozar el cuadro de la situación de Italia después de 1814: al lamento por ver interrumpida la benéfica influencia de Napoleón en la península, se mezcla la denuncia del caos en que la había sumergido el Congreso de Viena.

Su finalidad es revelar al viajero una "Italia moral" desconocida. Muchas páginas están dedicadas a la feliz repercusión que tuvo en Italia la batalla de Marengo, páginas que empiezan con una reserva y una denuncia: "Pero aquí no puedo hablar: mi portafolio puede ser requisado" y que concluyen con una declaración explícita: "¿Por qué la casualidad ha interrumpido en 1814 el camino de este pueblo joven, qué será del fuego sagrado del genio y de la libertad? ¿Se apagará? ¿E Italia volverá a dedicarse a escribir sonetos estampados en raso rosa para las nupcias? Todos mis pensamientos, todas mis miradas están dirigidos a buscar la solución de este gran problema".

Después de esto se comprende que Henri Beyle haya recurrido a los seudónimos. En este caso, eligiendo un nombre de sonido germánico —Stendal, sin hache, es una pequeña ciudad de Prusia que queda cerca de Brunswick y a la cual dio brillo el nacimiento de Winckelmann— y agregando el atributo de oficial de caballería, empezando y terminando el viaje en Alemania, ha querido desviar cualquier sospecha que pudieran tener las autoridades para poder expresarse libremente.

Así protegido y camuflado, el señor Stendhal se siente libre para decir lo que piensa y como conoce a las maravillas el arte de la alusión, de la insinuación, de la reticencia y otras figuras análogas, todas las cuales permiten decir sin decir, el libro resulta muy brillante. *Roma, Nápoles y Florencia en 1817* es una pequeña obra maestra. En ella se encuentra ese fondo de viva actualidad que es la sustancia de toda la obra stendhaliana, la misma actualidad de la que él no sabe recordar las particularidades efímeras o superficiales, pero que trasciende los aspectos estrictamente contingentes para tocar, sin pedantería, los verdaderos problemas, aquellos que pertenecen a todas las épocas y que se vuelven a proponer con cada nueva generación.

Si esta obra es poco conocida, ello se debe al hecho de que el autor la volvió a redactar diez años más tarde con el título de *Roma, Nápoles y Florencia* y la versión de 1817 no se volvió a publicar hasta hace poco tiempo. Entrando en la arena de las letras, el señor de Stendhal aporta de golpe un aire nuevo; sin un grito, declara la guerra a la literatura.

"Acerca del amor"

Hacia fines de junio de 1816 empieza una nueva etapa en la vida de Stendhal; termina su soledad y comienza a frecuentar nuevamente la sociedad. Debido a circunstancias felices lo admiten en uno de los círculos más animados de Milán: el círculo intelectual que reunía alrededor de Ludovico de Bremen a lo más renombrado de las letras de la ciudad.

De esta manera entra en contacto con ideas nuevas, asiste a la elaboración de las teorías románticas y, a su regreso a París, luchará contra los clásicos en nombre del "romanticismo" milanés.

Sin embargo, no es en el plano intelectual que esta segunda estadía milanesa deja huellas más profundas en Stendhal.

El amor que sintió por Matilde Viscontini, ex mujer del general Jan Dembowski, fue el más importante de su vida. De ella lo seduce el aire melancólico y soñador; en sus rasgos cree reconocer el modelo de la belleza lombarda que Leonardo da Vinci dio a sus figuras femeninas. Demasiado a menudo se ha representado a Stendhal como un epicúreo en el mal sentido del término. Tenía, por cierto, un temperamento que se correspondía con su naturaleza sanguínea, pero este tipo de apetito, al cual no daba ninguna importancia, se satisfacía —como escribirá un día desde Trieste— con mujeres que trabajaban "por unas monedas". Por el contrario, cuando estaba en juego el amor, todo cambiaba. La única cosa que entonces le importaba era la elevación espiritual, "el alma hermosa", para utilizar su expresión. De la mujer que amaba él esperaba en primer término placeres intelectuales.

Matilde poseía un alma hermosa llena de coraje, de dignidad, de sangre fría, como lo demostró cuando la sometieron a infinitos interrogatorios durante el proceso de 1821. ¿Aquellos rasgos masculinos existían en ella con mengua de cualidades más femeninas como la comprensión, la dulzura, la bondad? De todos modos, lo cierto es que no comprendía para nada —o no quiso comprender— el carácter de Stendhal y se mostró dura e impaciente con él.

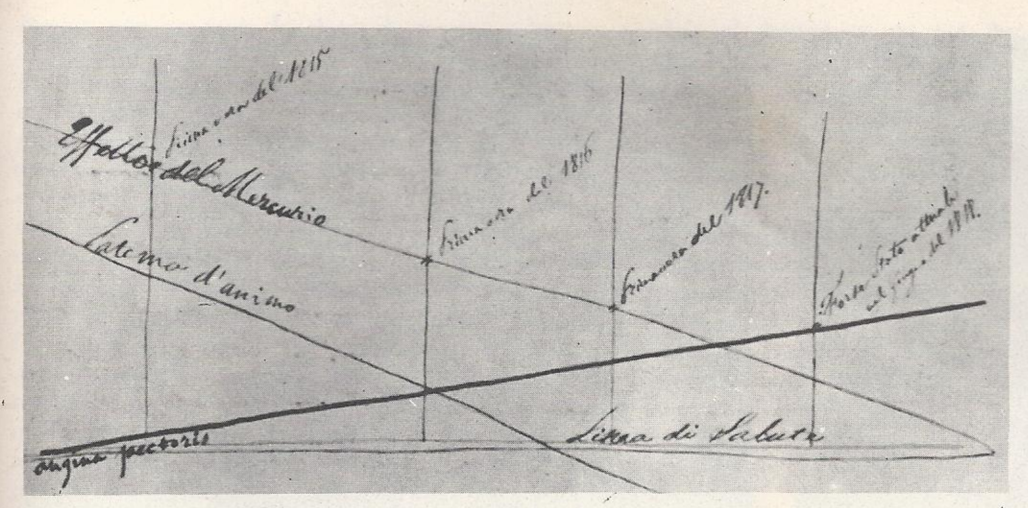
Y sin embargo todo había empezado bien: había aceptado que Stendhal la cortejara y de pronto, imprevistamente, la actitud de Matilde hacia él cambió por completo. No hay que descartar la posibilidad de que Stendhal se haya hecho eco de los chismes que se encargaba de transmitir una prima de Matilde que detestaba a los franceses. Pero él mismo fue el autor de su propia desgracia, por ingenuo y torpe.

Hacia fines de mayo de 1819 Matilde se fue de Milán por algunas semanas para visitar a sus hijos que estudiaban en Volterra. Sintiéndose incapaz de soportar su ausencia, Stendhal decidió seguirla a Volterra disfrazado, para al menos poder vivir aunque fuera de incógnito en el mismo lugar que ella. Cambió de ropa, se puso anteojos verdes y se puso en camino. Naturalmente, la primera persona a quien encontró en el pequeño pueblo fue Matilde, quien lo reconoció enseguida; ella se enojó muchísimo por la indiscreción, que interpretó como un deseo deliberado de comprometerla y aun de forzarla. El pobre enamorado quiso defender la pureza de sus intenciones, pero tuvo que comprender, aunque demasiado tarde, que había cometido un gran error. Todo había terminado y cuando regresaron a Milán ella le pidió que espaciara sus visitas.

De esta aventura sentimental nació *De l'Amour*, un libro atormentado, mordaz y doloroso.

"He llamado a este ensayo un libro de ideología —se lee en la introducción—. Mi objetivo ha sido señalar que, aunque se llame *De l'Amour*, no es una novela y que no es entretenido como una novela...; en el presente libro se encontrará una descripción detallada de todos los aspectos que componen la pasión llamada amor..."

Pero después de los primeros capítulos, que comprenden realmente un intento de clasificación, la obra ofrece en lugar de una exposición rigurosamente científica, una serie de variaciones bastante inconexas entre sí que oscilan entre lo literario y lo sentimental y que harán decir a José Ortega y Gasset: "Stendhal tenía la cabeza llena de



1. Diagrama de la salud de Stendhal. Autógrafo, Biblioteca de Grenoble, R. 5896.

2. "Se faire une occupation réglée..." Autógrafo, Biblioteca de Grenoble, R. 5896.

3. Los peligros de la lengua italiana. Autógrafo, Biblioteca de Grenoble, R. 5896.

1

8e 1814.

(Lis chaque jour

Se faire une occupation réglée
sous peine de pris d'ennui)

Sonnets

qui me passent par la tête le
soir au théâtre de la Scala.

2

Dei Pericoli della Lingua Italiana

E poi vero che corri qualche
pericolo la Lingua dell
Tasso e dell Alfieri?

Si giacchè la lingua
dell Tasso e dell Alfieri non
è la stessa.

—15 Mars 1818—

Dans les sujets difficiles où
l'attention est sujette à s'égarer, il faut
écrire ses raisonnements
et les relire pour les corriger
tous les ans.

3



1



2



3



4

1 y 2. La moda femenina hacia 1835: figurines de la revista La Mode.

3. Estudio a la acuarela del retrato de Stendhal, de Dedreux-Dorcy. Grenoble, Museo Stendhal.

4. El teatro Odeón, en París. Estampa del siglo XIX. Grenoble, Museo Stendhal.

teorías, pero no tenía las dotes de teorizador".

De l'amour sorprende y desconcierta porque así lo ha querido su autor, el cual escribió este libro para dos personas, *ella y él*, o quizá simplemente para *él*. Esto explica que desde el comienzo él limite voluntariamente la extensión de la búsqueda y que enseguida pase de lo general a lo particular. Lo que lo apremia no es estudiar en conjunto todas las características y las manifestaciones de lo que él ha llamado el amor-pasión, sino que se interesa en un solo caso de amor-pasión, en aquel amor que lo ha absorbido durante dos años y que lo ha marcado para toda la vida: su amor por Matilde.

Y no es que lo haya escrito para defender su causa ante Matilde, con la esperanza de reconquistarla y de persuadirla de la sinceridad y profundidad de sus sentimientos. Porque ella era orgullosa, altiva y, sintiéndose herida en su amor propio nunca hubiera aceptado cambiar de actitud hacia el hombre en quien ya no creía; y este libro, que estaba destinado a circular y a provocar comentarios, no podía lograr otra cosa que herirla aún más. Stendhal la conocía demasiado bien como para hacerse ilusiones; sabía que no tenía ninguna esperanza y en las primeras páginas del libro escribe estas palabras reveladoras: "... Extraigo algunas consecuencias de esta descripción; por ejemplo, la manera de *curar el amor*". Es que en la evocación de la amarga aventura él busca recobrarse.

Hemos visto ya que en las circunstancias trágicas y dolorosas que le impone la vida Stendhal se dedica al trabajo, a cualquier trabajo, para obligarse a no pensar, para encontrar un pretexto que lo ayude a sobrevivir. Pero esta vez sufre demasiado y todos sus pensamientos están demasiado ocupados en ella para permitirle concentrarse en un estudio teórico. Entonces recurre, en busca de ayuda, a sus propios recuerdos y encuentra consuelo mientras se justifica ante sus propios ojos. Haciendo examen de conciencia no encontraba más qué reprocharse como no fuera un comportamiento muy desacertado provocado por la violencia de la pasión. Por el contrario, era ella, la mujer, quien se había encerrado en su orgullo y no había querido aceptar la ofrenda de un alma sincera. De todo esto nacen dos temas dominantes de *De l'amour*: Werther y el orgullo femenino.

"Todo el arte de amar se reduce ... a decir exactamente lo que dicta la ebriedad del momento, en otros términos, a escuchar el propio corazón. No hay que creer que esto sea fácil; cuando un hombre ama verdaderamente y su amante le dice cosas que lo hacen feliz, ya no tiene ni fuerzas para hablar."

"Un amor como el de Werther abre al alma a todas las artes, a todas las impresiones dulces y románticas, al claro de luna, a la belleza de los bosques, a la de la pintura; en una palabra, al sentimiento de todo lo hermoso bajo cualquier forma que se presente ...".

Pero estos sentimientos no pueden frente al orgullo femenino.

"Las mujeres, con su orgullo femenino, se vengan de los tontos en los hombres de espíritu y de los hombres prosaicos ... en los corazones generosos ... Puede ser que las mujeres se sostengan fundamentalmente en su orgullo y que éste les sirva de defensa y que entonces imaginen que el amante desea poseerlas por vanidad; es una idea pequeña y mezquina; un hombre apasionado que se arroja con alegría a tantas situaciones ridículas no tiene tiempo para pensar en la vanidad."

Hay amargura, tal vez resentimiento en estas palabras, Stendhal no busca enternecer, ni siquiera convencer. Su orgullo termina por sentirse estimulado y entonces él acusa y se desahoga, decidido a rehabilitarse.

No hay que buscar en *De l'Amour*, entonces, lo que no hay ni puede haber. Este libro no es un "ensayo de ideología"; es más bien una obra autobiográfica. *De l'amour* es la confesión apasionada de un sentimiento tronchado, donde el contingente, lo accidental desaparecen frente a una realidad más profunda.

Lejos de molestar los cambios de nombre a los que Stendhal recurre para disimular la identidad de los protagonistas, éstos le permiten ahondar en su alma con mayor libertad y revelar sus caminos más secretos. *De l'amour* nos da la clave de la psicología de Stendhal.

Novelista a los cuarenta años

Stendhal había regresado a Francia en 1821 y vivió en París hasta 1830. Son diez años de los más fecundos de su vida de literato; en este período se convierte en novelista, a los cuarenta y cuatro años, cuando escribe su primera novela: *Armance ou quelques scènes d'un salon de París en 1827*.

Para sus contemporáneos esta obra, lejos de ser una obra maestra, fue un fracaso. La han calificado de extravagante y enigmática, lo cual demuestra que renunciaron a comprenderla de entrada. Sainte-Beuve no reaccionó de manera distinta de los otros: "Esta novela, que es enigmática en el fondo y poco verdadera en sus particulares, no promete ninguna invención y ningún genio", declara. Fue necesario el ensayo que André Gide le dedica en 1925 para escuchar una campana distinta: "... de todos los libros de Stendhal considero que éste es el más dedicado y mejor escrito", escribe el autor de *Faux monnayeurs*.

Armance desconcertó a los lectores porque el novelista no quiso contar una banal historia de amor sino que, por el contrario, enfrenta el grave problema de la impotencia. La idea no era suya sino que se remonta a la duquesa de Duras, quien en una serie de relatos sobre los "amores imposibles" —el amor de una joven negra y de un hombre blanco, el amor de un plebeyo por una joven noble— no había dudado en hacer de un caso de impotencia el tema de una novela inédita cuyo manuscrito circuló en forma anónima.

El escándalo que se produjo en los círculos parisinos fue enorme. Stendhal, que se enfurecía por el formalismo mezquino y timorato de sus contemporáneos, debió de haberse sentido atraído por un tema real y trágico que ninguno hasta entonces, por pudor mal entendido y por falsa decencia había osado tratar. Como lo seducía no el carácter escabroso del relato sino su significado "moderno" —de acuerdo con sus teorías románticas— tuvo la idea de tratarlo él también. Sin embargo, a pesar de él mismo, no tuvo el coraje de llevarlo hasta sus últimas consecuencias y de aplicar totalmente sus propias teorías. A la explosión brutal de los hechos —la impotencia del protagonista, Octave de Malivert— la sustituyó por alusiones tan veladas que los lectores no pudieron interpretarlas.

Éste es el sentido de ese carácter enigmático que se le ha atribuido al libro. Sin embargo, una vez que se encuentra la "clave" para leerlo, hay que reconocer que está muy bien armado; todo el comportamiento de Octave denuncia su impotencia: su juramento de no amar nunca, sus experiencias con las jóvenes de una casa de tolerancia, su inclinación por la vida de claustro, su tristeza, los accesos de furor, sus actitudes "singulares" que las personas más cercanas a él llaman "locura". Pero por falta de franqueza, y tal vez también por falta de oficio, Stendhal no explotó a fondo todos los elementos que se ofrecían. La aventura sentimental de Octave que, a pesar de su firme resolución de no enamorarse nunca se enamora sin darse cuenta de su prima Armance, no tiene un desarrollo real. El héroe queda encerrado en su drama, ya que para que la acción continúe el novelista se ve obligado a recurrir a procedimientos tales como los equívocos, las calumnias, las cartas falsas. Sin embargo, uno de estos procedimientos es original. La intriga no ha sido imaginada en abstracto o en una época de fantasía; sus raíces se adentran en la historia contemporánea. En realidad todo se hubiera desarrollado de manera muy distinta si Octave no se hubiera convertido repentinamente en un partido interesante justo cuando el patrimonio del padre aumenta gracias a las leyes de indemnización que se acaban de votar en favor de los emigrados. Este tema preanuncia *Rojo y Negro*. No es casual que en la presentación se encuentre esta pequeña frase: "Estoy lejos de compartir ciertos sentimientos políticos que aparecen enlazados en la narración ...". La negación, como se sabe, es a menudo una afirmación.

"Rojo y negro"

Como en el caso de *Armance*, la idea ori-

ginaria de *Rojo y negro* no es de Stendhal. Una de las características del novelista es la falta de imaginación en la búsqueda de sujeto para sus novelas; necesita un trampolín en el cual apoyarse para dar el salto que le permita inventar: un relato que haya escuchado o leído por casualidad, personajes que despierten su curiosidad. Pero lo que crea a partir de eso tiene una línea original; los personajes y los acontecimientos que les ocurren están modelados de manera inconfundible; ¡esto aclara por qué las obras de Stendhal son el paraíso de los buscadores de fuentes literarias!

Para *Rojo y negro* encontró el trampolín en un hecho de crónica que había ocurrido en la comarca natal de Stendhal: el intento de asesinato cometido en Brangues, una pequeña comuna de Isère, por el seminarista Antoine Berthet en la persona de su ex amante, la señora Michaud de la Tour. Hay una fuente complementaria, que proporciona otro crimen, el de Adrien Lafargue, quien por celos había matado a su amante, en Bagnères de Bigorre. Stendhal siguió con vivo interés los dos procesos en las crónicas de la *Gazette des Tribunaux*.

Uno de los dos delitos era un típico delito pasional, el otro era un típico delito con premeditación. Es necesario aclarar, sin embargo, que a Stendhal no le interesaban en absoluto las circunstancias de los dos crímenes, no hay nada de malsano en su actitud; lo que lo apasiona son los movimientos, o sea los datos psicológicos.

La historia de Antoine Berthet es más bien sórdida. Es la historia de un arribista de inteligencia mediocre, que trata por todos los medios de entrar en la carrera eclesiástica mientras mantiene relaciones culpables en el seno de la familia que lo recibe como preceptor. Al saberse desenmascarado, sintiéndose defraudado en sus aspiraciones, este hombre débil recurre al arma extrema de los hombres sin dignidad: la venganza. Así, golpea a la mujer que se había dejado seducir y que después lo había abandonado. Durante y después del proceso la actitud de Berthet es al mismo tiempo vil y lamentable: primero acusa a la señora Michaud de la Tour y después se retracta. Sufre, sin duda, pero no llega a conmover porque domina el sentimiento de desprecio que inspira.

La atmósfera de *Rojo y negro* es muy distinta de esta realidad miserable; por el contrario, es heroica. Julien Sorel no es un arribista aunque sí un ambicioso en el sentido noble de la palabra. Personifica a toda una generación, la de los plebeyos inteligentes y deseosos de elevarse, que seguramente se hubieran abierto un camino en la vida si hubieran vivido un poco antes. Bajo el Imperio, como escribe Stendhal, "hasta el más modesto ayudante de farmacia que trabajara en la oscuridad acariciaba la idea de que, si hacía algún descubrimiento importante, le darían la cruz y lo harían conde".

Pero el Imperio había caído, la restauración había hecho resucitar las antiguas castas feudales con sus privilegios. La nueva generación había encontrado todas las puertas cerradas y le quedaba un solo recurso, gran fuente de hipocresía y de viles mentiras: vestir el hábito sacerdotal. Alfred de Musset nos ha dejado un elocuente testimonio de ellos.

"Cuando los niños hablaban de gloria, se les decía: ¡Hacéos curas! y cuando hablaban de ambición: ¡Hacéos curas!; si hablaban de esperanza, de amor, de fe: ¡Hacéos curas!". Aquí encontramos la explicación del título de la novela de Stendhal, título que ha hecho correr ríos de tinta. Se ha querido ver en la oposición de los dos colores una alusión al juego de la ruleta, pero en tal caso hubiera sido: *"la rouge"* y *"la noire"*. También se ha querido dar a estos dos colores un significado premonitorio : el interior oscuro de la iglesia de Verrières y la luminosidad rojiza que cae de los vitrales serían el presagio del fin trágico que espera a Julien Sorel. También se ha querido encontrar una alusión al hábito rojo que visten los miembros de la congregación. En realidad no hay motivo para no aceptar el significado que el autor mismo les dio y que resulta transparente a lo largo de todo el relato: si Julien hubiera nacido antes, hubiera seguido la carrera militar y por este camino hubiera ascendido la escala social. Los dos colores representan por lo tanto la antítesis entre la carrera militar y el estado eclesiástico, antítesis particularmente evidente en el episodio que nos muestra a Julien en el momento de recibir el amor de Matilde de La Mole, lleno de orgullo al pensar que ella lo prefiere a los jóvenes y ricos aristócratas que la cortejaban.

"Yo, pobre campesino de Jura —se repetía sin cesar—, ¡yo, condenado a llevar siempre este triste hábito negro!, ¡ay de mí, hace veinte años hubiera llevado el uniforme, como ellos! ¡Entonces un hombre como yo hacía carrera, era general a los treinta y seis años! Y bien... —se dice con sonrisa mefistofélica— tengo más espíritu que ellos; soy capaz de elegir el uniforme de mi siglo...".

Esta síntesis no es simplemente una veta que el novelista elige con el fin de dar más agilidad a la narración y a los personajes; es al mismo tiempo una toma de posición social y la justificación psicológica de Julien Sorel. En lo que concierne al primer punto, basta con recordar las palabras que Julien Sorel dirige al jurado durante el proceso: "Mi delito es atroz y fue premeditado. Por lo tanto merezco la muerte, señores jurados. Pero aun si yo fuera menos culpable, veo aquí hombres que sin detenerse en la piedad que puede merecer mi juventud querrán castigar en mí y descorazonar para siempre a aquella categoría de jóvenes que, nacidos de una clase inferior y en cierto modo oprimidos por la pobreza, han tenido la suerte de procurarse una educación y la audacia de mezclarse con lo que el orgullo de los ricos llama sociedad. "Este es mi delito, señores, y será tanto más severamente castigado, porque en realidad no me están juzgando mis iguales. No veo en los bancos del jurado a ningún campesino enriquecido sino sólo a burgueses indignados..."

Nunca hasta entonces se había denunciado con tanta claridad y vigor el poder opresivo del espíritu de casta. Stendhal, evocando la que en poco tiempo se llamaría lucha de clases, usa acentos nuevos; abre a la novela todo un campo de acción inexplorado e inexplotado hasta entonces. Al mismo tiempo, su obra es infinitamente más profunda y fuerte que la novela llamada social que vendrá después de él.

En cuanto a la justificación psicológica del héroe, nos preguntamos si éste es, solamente, un hipócrita. La primera parte de la novela no es otra cosa que el análisis minucioso de la hipocresía de Julien Sorel, y los términos hipocresía e hipócrita vuelven una y otra vez a cada momento.

De aquí nace la clasificación de moderno Tartufo que se ha querido atribuir a Julien Sorel, el juicio de profunda inmoralidad aplicado al libro, la definición del autor como un "individuo abominable". Por su naturaleza, Stendhal odiaba la bajeza y hubiera sido muy extraño si hubiera hecho de un Tartufo, el más despreciable entre todos, el héroe de su novela. Él es adepto del realismo, de un cierto tipo de realismo, pero no es el precursor del naturalismo. En *Le rouge et le noir* hay un episodio que muestra muy bien la prospectiva del novelista, sus propósitos más ocultos: el episodio del seminario. Julien deja al señor de Rênal porque su relación con la mujer de este último ya no podía permanecer oculta y entra en el seminario de Besançon: será cura. Han dicho que ésta es una manifestación desenfrenada de sectarismo, un encarnizamiento con la Iglesia. Puede ser cierto, pero sin embargo no es lo que más importa. Este episodio tiene un lugar fundamental en la determinación de la estructura de la obra, porque marca la ruptura de la fábula con su fuente. Es un episodio destinado a resaltar las cualidades excepcionales de Julien Sorel, la brecha infranqueable que existe entre él y los otros seminaristas, que también son arribistas. Cuanto más la realidad se le revela como es: desagradable, fea, baja, vulgar, sórdida, tanto más Julien tiende, por contraste, a tomar conciencia de su auténtica naturaleza que lo empuja a elevarse. En vano se esfuerza por ponerse a tono con los individuos vulgares que lo rodean y que son, socialmente, sus iguales; se siente disgustado. "Veo en ti algo que ofende al hombre vulgar", le dice el abate Pirard, y más adelante repite: "... este joven, aunque venga de abajo, tiene el corazón alto". La tensión, llena de nostalgia, hacia una vida heroica, guía los pensamientos y las acciones de Julien. Por este motivo

él repite tan mal el papel del hipócrita, hasta el punto de traicionarse a cada momento y de terminar dejando la cabeza en el patíbulo. Si hubiera sido realmente un Tartufo, habría ganado, no hubiera atentado contra la vida de Madame Rênal. Querer matar no es cosa de arribista, o sea de alguien que antes de actuar calcula las ventajas que le procurará un gesto, una palabra, una actitud, sino de pasional. Él premedita el delito y lo lleva a cabo con lucidez y no en estado de aberración. Matando, quiere lavarse de la acusación de haber urdido tramas mezquinas, de haber seducido a Matilde de La Mole para tener poder sobre el padre e imponerse por su intermedio en la sociedad. Junto al episodio del seminario resalta otro de singular relieve: el de la prisión. Esta actitud del héroe modifica radicalmente la óptica de la novela, que vincula a Julien Sorel con los otros personajes stendhalianos: Lucien Leuwen y Fabrizio del Dongo.

No se exagera al afirmar que *Le Rouge et le noir* es la primera novela moderna. Ni la intriga que teje el autor ni los personajes que pone en escena revelan una fantasía desenfrenada. Todo reside en los datos psicológicos. Por otra parte Stendhal, mientras otorga interioridad al relato, le proporciona un soporte que lo inserta en la historia contemporánea. El subtítulo de la novela, *Crónica del siglo XIX*, no es casual.

En busca del tiempo perdido

La revolución de julio hace de Stendhal cónsul francés.

Al principio lo habían nombrado en Triste, donde estuvo pocas semanas porque Maeternich le negará el *exequatur* a causa de las opiniones liberales y de las críticas que había formulado con respecto al gobierno austríaco. Éste había terminado por descubrir que Monsieur de Stendhal y Henri Beyle eran una sola persona. Estaba libre el puesto de Civitavecchia y el Vaticano no se opuso al nombramiento, aunque estaba al corriente de su anticlericalismo. Stendhal quedará allí hasta su muerte, en 1842, con un intervalo que transcurrió en París, de 1836 a 1839.

Muchos de sus contemporáneos y la mayor parte de aquellos que se interesaron después, no tomaron en serio sus funciones, empezando por Alfred de Musset quien, en versos célebre, puso en circulación un término que tuvo éxito, el de "sinecura".

En realidad Civitavecchia era una sede importante. Estaba bajo el puerto de los Estados Pontificios en el Mediterráneo. La vía Aurelia, que estaba totalmente abandonada, estaba cerrada desde tiempos inmemoriales y no había en ella ninguna circulación. Viniendo desde el norte, era necesario pasar por Florencia y Siena, un camino largo, sinuoso, malo e inseguro. Por ello, los viajeros y las mercancías que se dirigían a Roma tomaban el camino del mar y pasaban por Civitavecchia. La importancia del trá-

1. Manifiesto refrendado por Stendhal, 1814. Grenoble, Museo Stendhal.



GRENOBLE, *le* 16 *janvier* 1814.

LE SÉNATEUR Comte de l'Empire, Commandant de la Légion d'honneur, Grand-Croix de l'Ordre Impérial de la Réunion, Commissaire extraordinaire de SA MAJESTÉ,

VU l'urgence, l'état de maladie où se trouve M. le baron Laroche, la demande qu'a faite ce général d'être remplacé, la nécessité de concentrer l'action des forces destinées à la défense de la Division;

En vertu des pleins pouvoirs à nous délégués par S. M.,

ARRÊTONS ce qui suit:

ART. I.er M. le général de Division, comte Marchand, nommé par S. M. commandant en chef des Gardes nationales de l'Isère, est nommé commandant en chef de la 7.e Division militaire.

II. MM. les Officiers généraux, et les troupes existant dans l'étendue de la 7.e Division, sont placés immédiatement sous les ordres de M. le général comte Marchand. MM. les Officiers généraux resteront au poste où ils se trouvent, jusqu'à ce qu'ils reçoivent des ordres de M. le général Marchand.

III. Le présent Arrêté sera adressé, sans délai, à S. Exc. le Ministre de la guerre.

Le Comte DE SAINT-VALLIER.

L'Auditeur au Conseil d'État,

DE BEYLE.

1



1. Stendhal con uniforme de cónsul. Retrato de Silvestro Valeri, hacia 1835. Grenoble, Museo Stendhal.

fico había crecido aún más en los últimos tiempos con la invención de los barcos de vapor que estaban en servicio desde aproximadamente 1830.

A las funciones burocráticas ya importantes Stendhal, que tomaba en serio su trabajo, quiso agregar el envío regular al ministro de informaciones políticas y económicas, a tal punto de celo que le hicieron notar que aquélla era una tarea de embajador y no de cónsul.

Stendhal no fue feliz en Civitavecchia. No le pesaba tanto tener que dedicarse a aquel "segundo trabajo" suyo, sino permanecer en aquel puerto triste, en perfecta soledad. La ciudad no ofrecía recursos intelectuales o artísticos; era fea, sucia y carecía de vida mundana.

La cercanía de Roma no ayudaba mucho. Stendhal se había hecho de buenos amigos, los Caetani y los Cini, pero ¡qué diferencia entre los salones de Roma y los de París! No lograba encontrar, en la ciudad eterna, aquella espiritualidad leve, embriagadora, un poco superficial quizá pero tan relajadora y excitante al mismo tiempo en el plano intelectual. Se puede admitir sin reservas lo que él mismo escribió a este propósito:

"Por qué Omar (Roma) me resulta pesada. Es que a la noche no hay una sociedad que me distraiga de mis ideas de la mañana. Cuando escribía en París trabajaba hasta aturdirme y no poder ya caminar. A las seis iba a comer para no incomodar a los camareros por una cena de tres francos (lo que me ocurría a menudo y me hacía sonrojar). Iba de visita a algún salón: allí, a menos que estuviera aburrido, me distraía de tal manera de mi trabajo de la mañana, que a veces me olvidaba cuando volvía a la una."

En aquella atmósfera de tristeza y de soledad en que estaba obligado a vivir, Stendhal se ve empujado a replegarse en sí mismo, a evocar su pasado. Primero el pasado reciente. Hacia la mitad de 1822 retoma los *Souvenirs d'égotisme* que lo llevan a los años parisinos de 1821 a 1830, tan llenos, según hemos visto, desde el punto de vista sentimental y literario.

Febrilmente, como siempre, las ideas lo apremian; escribe durante quince días casi sin dejar la mesa de trabajo. De pronto se detiene. Definitivamente. Sin ninguna explicación.

¿Cansancio? Tal vez no. Pero no debemos interpretarlo en ningún momento como un signo de desinterés. Es mucho más probable que esta brusca interrupción provenga de la naturaleza misma de los *Souvenirs*, que no son otra cosa que un examen de conciencia. ¿Cómo expresar sin velos o reticencias los sentimientos que lo han turbado, particularmente la pasión ardiente que intercambió con Menti (Clémentine Curial) y con Giulia Rinieri, su capricho por Madame Azur (Alberthe de Rubempré)?

Stendhal no es un exhibicionista. Por el contrario, tiene un fuerte sentimiento del pudor, que no se contradice con su egocentrismo, en otras palabras, con aquella necesidad innata de relacionar todo consigo mismo y de hacer de todo lo que escribe un fragmento de autobiografía enmascarada, secreta, accesible tan sólo a él mismo.

Los *Souvenirs d'égotisme* tenían el grave inconveniente de despojar al autor de la máscara que siempre lo había protegido, porque son una confesión directa, clara. La parte que él ha escrito muestra bien cuál habría sido la naturaleza de la obra: aquellos recuerdos que no querían y no debían constituir un relato orgánico. Como no es un verdadero historiador, Stendhal no tiene la pasta del memorialista, no se cuida de perfeccionar las descripciones amplias y pintorescas de los acontecimientos a los cuales ha asistido ni de ubicar en ellos los personajes a los cuales ha estado ligado: el relato objetivo no es característica suya. En ningún momento logra prescindir de su propio yo y siempre va más allá de la exposición de los hechos. A través de las vicisitudes de su propia existencia siempre es su yo lo que lo preocupa; ese yo enigmático y elusivo del cual trata de tener finalmente una imagen precisa. "¿He sacado todas las ventajas posibles para conquistarme la felicidad de las posiciones en las cuales la casualidad me ha permitido ubicarme en los nueve años que he pasado en París hasta hoy? ¿Tengo buen sentido? ¿Tengo buen sentido en profundidad? ¿Me destaco de alguna manera por mi intelecto? . . .".

Esta serie de interrogantes se convierte en el verdadero *leit motiv* de la obra; casi ni es necesario marcar la angustia que encierran. Nadie antes se había hecho preguntas tan agudas sobre sí mismo. Y esto, fuera de cualquier sistema filosófico o religioso y sobre todo de cualquier intención literaria.

Esta necesidad de partir en busca del tiempo perdido ha sido una necesidad muy fuerte para él, y tres años después Stendhal se compromete en una nueva obra autobiográfica, la *Vida de Henri Brulard*. Esta vez evocará una época más remota, la de la infancia. Stendhal fue uno de los primeros, si no el primero, en darse cuenta de lo que más tarde se convirtió en un lugar común: la importancia de la infancia en la existencia de una persona, esta prehistoria de la vida que explica y dirige todo el comportamiento ulterior del individuo.

"Tal como era a los diez años —declara— así soy a los cincuenta y dos." Habiendo puesto en funcionamiento el mecanismo de la memoria, olvida todo lo que lo rodea, ocupaciones y preocupaciones: la tristeza de Civitavecchia, el vacío de Roma, el aburrimiento del consulado y la composición de la novela en la cual está trabajando: *Lucien Leuwen*.

De pronto desaparece para él el tiempo

transcurrido y vuelve a ser el niño que había sido, con los ojos, la sensibilidad y los sentimientos de entonces. Cada cosa de aquel pasado lejano vuelve a aparecer ante él: el horrible vacío provocado por la muerte de la madre, la falta de afecto por el padre, la rebeldía contra la tiranía de la familia, el afecto por el abuelo materno, la admiración por el "españolismo" de la tía Isabel, el disgusto casi físico por su ciudad natal, la lucha sorda que tiene para conquistarse la libertad, los primeros contactos con los niños de su edad en la Escuela Central, la amarga desilusión que siente a su llegada a París y el encanto por el descubrimiento de Italia y a su llegada a Milán.

Se ha preguntado si él fue objetivo. Stendhal mismo contestó a esta pregunta: "No pretendo describir las cosas en sí mismas, sino solamente su efecto sobre mí". Se dice sincero: "Estoy seguro de mi perfecta buena fe y de mi adoración por la verdad". Efectivamente, cuando le ocurre encontrarse ante una laguna de la memoria, se cuida muy bien de reconstruir arbitrariamente los recuerdos que no encuentra. Aún podría objetarse si no será que en el juicio interfieren las sensaciones del hombre maduro con las del niño que éste había sido. En otras palabras, ¿no habrá una discontinuidad del yo? Lo que ocure es que, justamente, esa unidad profunda de su propio ser, es lo que Stendhal trata de recobrar a través de los datos de la memoria afectiva. Esto explica el desarrollo de la memoria en ondas concéntricas, modificadas por el aporte de la vida posterior. De esta manera Stendhal asciende en el tiempo, reconstruyendo un pasado que no es ni objetivo ni cronológicamente ordenado sino que se concentra en torno a núcleos afectivos. La *Vida de Henri Brulard* no es ni una recopilación de puerilidades sin interés ni, como han pensado algunos, un desahogo contra los padres, el ambiente, los contemporáneos, una especie de *Mis venenos* a la Saint-Beuve. En realidad se trata de la primera autobiografía moderna, en la cual lo que cuenta es justamente el transcurrir de la memoria mucho más que el aspecto anecdótico. En lugar de un relato fluido, fácil y continuo, aquí el pasado se recupera en un trabajo de búsqueda que adquiere un sentido más general, un valor en escala humana. Ésta es una de las obras más importantes de Stendhal, tanto más cuanto no hay una fractura entre está confesión y su creación narrativa, puesto que esta última está toda impregnada de recuerdos autobiográficos.

"La cartuja de Parma"

En 1833, en Roma, llegan a sus manos unos manuscritos italianos amarillos por el tiempo y cubiertos de polvo. Los abre y le despiertan gran curiosidad. Éstos cuentan unos delitos cometidos en Roma a fines del siglo XVI y el proceso a los culpables. Stendhal, como hemos visto a propósito de *Le rouge et le noir*, sentía avidez por este tipo de crónica, no porque le gustaran especialmente los relatos de horror, la violencia o la sangre, sino porque en ellos reconocía una cualidad que para él era fundamental: el carácter y el tono de los procesos verbales, áridos en la forma pero riquísimos en cuanto a los elementos dramáticos en filigrana que hay en ellos.

Feliz con su descubrimiento, convencido —y en cuanto a esto se engañaba— de tener en sus manos piezas únicas, se apresuró a hacerlos copiar. Lo más difícil era sacar algo de ellos. Descartó la primera idea que se le había ocurrido, que era utilizarlos como había hecho para el relato del proceso de Antoine Berthet, haciendo una novela. No se sintió dotado para la novela histórica y no le gustaba —poco tiempo antes hasta había escrito un artículo polémico contra Walter Scott. Otra posibilidad era dejar esos relatos tal como estaban y fue ésa la que eligió.

Durante el largo período de licencia que transcurrió en Francia entre 1836 y 1839, publicó las cuatro novelitas conocidas con el título de *Crónicas italianas*: *Vittoria Accoramboni, Los Cenci, La duquesa de Palliano, La abadesa de Castro*.

Las cuatro se basaban en los manuscritos italianos. Sin embargo, es necesario hacer una distinción. Para *Vittoria Accoramboni* y para *La duquesa de Palliano* Stendhal casi no interviene y se limita a una traducción. En *Los Cenci*, en cambio, su contribución personal es importante porque, para motivar el delito de parricidio que comete Beatriz Cenci, da una interpretación original del carácter del padre, iluminando así de otra manera el de Beatriz. Su aporte es aún más importante para *La abadesa de Castro*. La fuente original ofrecía tan sólo el relato incoloro del pecado de una religiosa y su castigo. Stendhal lo retoma pero le agrega una primera parte que no existía en el manuscrito italiano: la vida de la religiosa anterior a su ingreso en el convento, una parte destinada a explicar y justificar los amores culpables de Elena de Campireali. La composición de *La abadesa de Castro* es contemporánea de *La cartuja de Parma* y los procedimientos que utiliza en la crónica y en la novela, sin ser idénticos, presentan numerosos parecidos.

Entre los distintos trozos que había en los manuscritos italianos y que Stendhal había hecho copiar, aquel que había atraído particularmente la atención del escritor era el relato titulado *Origen de la grandeza de la familia Farnese*, como lo demuestran las tupidas notas que se encuentran al margen. En aquel opúsculo —porque no se trataba de otra cosa que de un opúsculo— se trataba de los amores de Alejandro Borgia con una dama de nombre Clelia, así como de su prisión en Sant'Angelo, de su evasión, de su elevación a la púrpura cardenalicia

1. El puerto de Civitavecchia en el 1800 con una nave francesa. Dibujo de A. Aquaroni.

2. Proyecto de un viaje a Sicilia, 15 de diciembre de 1831. Dibujo de Stendhal, Grenoble, Museo Stendhal.

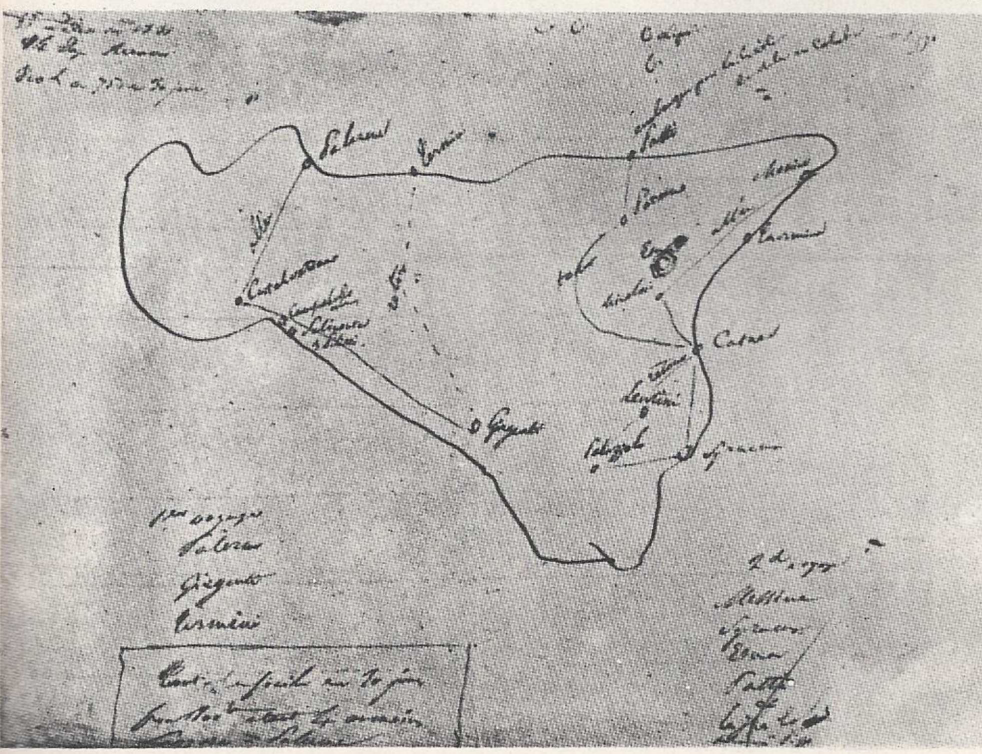
3. Ancona. Dibujo de Stendhal, tomado del Journal, *Biblioteca de Grenoble, R. 5896.*

4. Un viejo manuscrito de la historia de los Cenci. Propiedad de Del Litto.

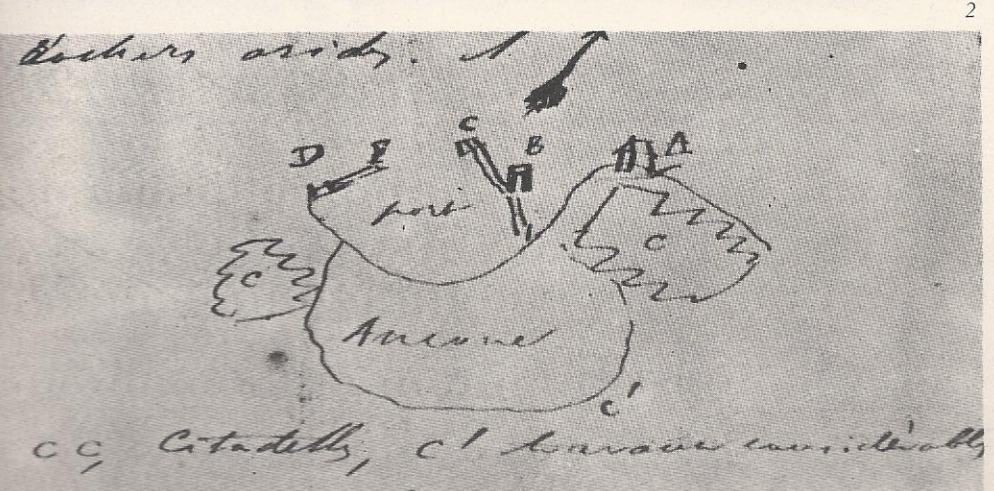
5. Portada de la edición de las Promenades dans Rome, *1829.*



1



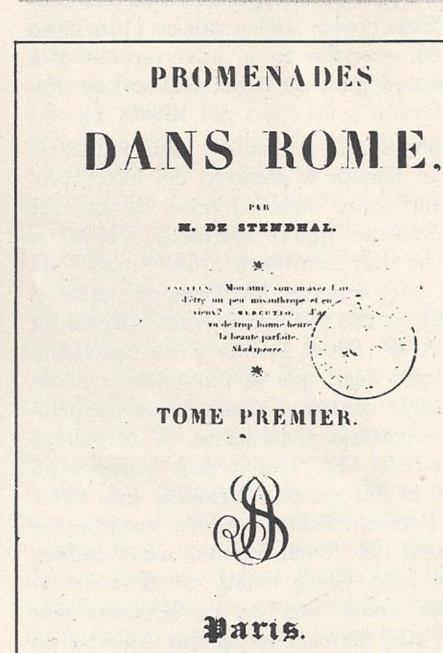
2



3

ORIGINE,
è morte di Giacomo, è Beatri:
cè Cenci, è di Lucretia Pe:
tronij Cenci loro
Matrigna
Seguita in Roma alli 11 Set:
tenbrè in giorno di
Sabbato l'anno
1599.

4



PROMENADES

DANS ROME,

PAR

M. DE STENDHAL.

ESCALUS. Mon ami, vous m'avez l'air d'être un peu misanthrope et envieux? — MERCUTIO. J'ai vu de trop bonne heure la beauté parfaite.
Shakspeare.

TOME PREMIER.

Paris.
DELAUNAY, LIBRAIRE
De S. A. R. Mme la Duchesse d'Orléans,
Palais-Royal.
1829.

5

y luego al solio pontificio, gracias a las intrigas de su hermana Vanozza, mujer hábil, ambiciosa y sin escrúpulos.

El 16 de agosto de 1838 Stendhal anota en la copia con su pintoresco lenguaje tan personal: *To make of this sketch a romanzetto.* A principios del mes siguiente se le ocurre transferir los personajes y la trama al siglo XIX e incluir en su *romanzetto* una descripción de la batalla de Waterloo. ¿Idea extraña? Mucho menos de lo que parece a primera vista... En todo caso, nos revela un trabajo de incubación que se estaba realizando dentro suyo: la fantasía se pone en movimiento, los héroes cobran vida, la trama se desarrolla por sí sola. Así ocurre que, empujado por la inspiración, "improvisa" —es el término que él mismo utiliza— *La cartuja de Parma* en cincuenta y dos días.

Esta novela constituye, sin duda, su obra maestra. En primer lugar, por el aspecto "actual" del libro. Como ya había hecho otras veces, el autor empieza por rechazar cualquier posible interpretación en ese sentido: "Esta novela fue escrita en el invierno de 1830 —escribe en la advertencia— y a trescientas leguas de París; así, no hay ninguna alusión a las cosas del 1839".

Ya sabemos qué pensar de estas tomas de posición: llaman la atención del lector precisamente sobre aquellas cosas de las que aparentemente quiere distraerla. Si en el relato no hay alusiones a las "cosas" de 1839, hay muchas alusiones a aquellas de 1821 y 1831. Varias veces surgen los nombres de Silvio Pellico y de Spielberg. Y hay que decir que la referencia a acontecimientos contemporáneos no es artificiosa; al contrario, condiciona la estructura de la novela. El ejemplo más evidente no es sólo el del curioso personaje que constituye Ferrante Palla, moderna encarnación del héroe del Renacimiento, sino también y sobre todo, Clelia Conti. Se la suele interpretar como una de las heroínas más dulces, más tiernas, de las que salieron de la fantasía de Stendhal y se la contrapone a la duquesa Sanseverina, apasionada, enérgica, exigente. Pero se olvida la manera como la ha presentado: "Clelia era una pequeña secuaz del liberalismo". Y no es un rasgo episódico o gratuito. El liberalismo es en Clelia un recurso dramático y la vincula a las "amazonas" stendhalianas, de Vanina Vanini a Lamiel, de Matilde de La Mole a Mina de Vanghel. Justamente debido a su liberalismo Clelia se encuentra en la situación, digna de Corneille, de tener que elegir entre el amor filial y el amor de Fabrizio. Sólo así se explica su grito, cuando se entera de que Fabrizio está recluido en la torre Farnese: "Oh, poder absoluto, ¿cuándo dejarás de pesar sobre Italia?" La arenga de Sanseverina contra el despotismo es como el eco del grito de Clelia: "¡Funesta estupidez! ¡Venir a vivir a la corte de un príncipe absoluto, un tirano que conoce a cada una de sus vícti-



1

1. Retrato de Stendhal, de Dedreux-Dorcy. Grenoble, Museo Stendhal.

2. El artículo de Balzac sobre La cartuja de Parma, *en la "Revue Parisienne" del 25 de setiembre de 1840.*

mas! Cada una de sus miradas le parece un desafío a su poder. . .".

En este aspecto, *La cartuja de Parma* se inscribe en la línea de toda la obra de Stendhal. Sin embargo, ella ocupa un lugar aparte —el primer lugar— por el hecho de que la actualidad va acompañada del lirismo y la poesía. Una atmósfera lírica, casi onírica, se superpone a la línea histórica contemporánea. La Italia heroica palpita y revive bajo la pluma del novelista que envejece inclinado sobre su pasado: la Italia voluptuosa, el país de la belleza, de la felicidad, de la tierna alegría. Las adversidades pueden encarnizarse con los personajes pero no logran hundirlos en la amargura ni en la rebeldía ni en la cólera impotente; ellos no conocen ni la decadencia ni la degradación moral. Stendhal revive, escribiendo *La cartuja de Parma*, la maravilla que había vivido el adolescente Henri Beyle al descubrir Italia en 1800. Es un canto de felicidad y fe, pero un canto más rico en cuanto a su significado. Es el himno de toda su existencia dirigido al país que amaba. El verso musical de Ariosto:

Già mi fur dolci inviti a empir le carte
I luoghi ameni

es la expresión tangible de esta sublimación.

La cartuja de Parma se coloca cronológicamente entre *Lucien Leuwen* y *Lamiel*. La primera, una delicada novela de amor y al mismo tiempo un cuadro de la Francia política bajo Luis Felipe. La otra, es la búsqueda del amor —pasión de una heroína que es una especie de Julien Sorel femenino—. Pero ambas novelas nunca fueron terminadas, debido más que a otra cosa a la falta de una inspiración profunda.

Pocos escritores han logrado la fama con un bagaje tan exiguo de obras. Pensemos en el número de obras que publicaron Balzac, George Sand, para no citar más que a dos de sus contemporáneos. Todas las obras de Stendhal tienen sus raíces en la actualidad de la época, sin que esta característica las haga efímeras, ya que él toca los problemas esenciales cuya evolución y orientación prevé con extraordinaria lucidez. Pudo adivinar el eco de los mismos y al mismo tiempo dar a sus personajes tal riqueza psicológica que llegó a esas verdades profundas que no varían de un siglo a otro y que cada nueva generación retoma y colorea con su propia emoción y con su propia angustia.

Por este motivo los libros de Stendhal no envejecen. Él representa un caso único en la historia de la literatura, de todas las literaturas.

LITTÉRATURE.

ETUDES SUR M. BEYLE.

(FRÉDÉRIC STENDALH).

Dans notre époque, la littérature a bien évidemment trois faces; et loin d'être un symptôme de décadence, cette triplicité, expression forgée par M. Cousin en haine du mot *trinité*, me semble un effet assez naturel de l'abondance des talens littéraires: elle est l'éloge du dix-neuvième siècle qui n'offre pas une seule et même forme, comme le dix-septième et le dix-huitième siècle, lesquels ont plus ou moins obéi à la tyrannie d'un homme ou d'un système.

Ces trois formes, faces ou systèmes, comme il vous plaira de les appeler, sont dans la nature et correspondent à des sympathies générales qui devaient se déclarer dans un temps où les Lettres ont vu, par la diffusion des lumières, s'agrandir le nombre des appréciateurs, et la lecture faire des progrès inouis.

Dans toutes les générations et chez tous les peuples, il est des esprits élégiaques, méditatifs, contem-

2

1. Retrato de Stendhal, de Henry Lehmann. Grenoble, Museo Stendhal.


1

Bibliografía

Las obras

La única edición completa de la obra de Stendhal fue realizada por H. Martineau, París, Le Divan, 1927-37. Pero muchos textos están ordenados de manera tal que dejan bastante que desear.
Una edición parcial en 18 volúmenes, a cargo de V. del Litto y E. Abravanel, apareció en Losanna, 1960-61. Los textos de *La Vie de Henri Brulard* han sido completamente revisados con los manuscritos.
Las novelas y los "Escritos íntimos" se encuentran en la Bibliothèque de la Pléiade, París, Gallimard, 1947, 1955, 3 vols.
Una nueva edición de la *Correspondencia* a cargo de H. Martineau y V. del Litto está por publicarse en la misma colección.

Iconografía

J. Roy, *Stendhal par lui meme*, París, Seuil, 1951; V. del Litto, *Album Stendhal*, París, Gallimard, 1966.

Sobre la biografía

H. Martineau, *Le coeur de Stendhal*, París, Albin Michel, 1952-53, 2 vols.; V. del Litto, *La vie de Stendhal*, París, Editions du Sud, Albin Michel, 1965.

Principales obras críticas

J. Prevost, *La Création chez Stendhal. Essai sur le métier d'écrire et la psychologie de l'écrivain*, Marseille, le Sagittaise, 1942 (nueva ed. París, Mercure de France, 1951; M. Bardèche, *Stendhal romancier*, París, La Table ronde, 1947 (y 1956); G. Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*. París, Corti, 1954; V. Brombert, *Stendhal et la voie oblique. L'auteur devant son monde romanesque*, Presses Universitaires de France, 1954; V. del Litto, *La vie intelectuelle de Stendhal*, París, Presses Universitaires de France, 1959 (y 1962); F. W. Hemmings, *Stendhal. A study on his novel*, Oxford, At the Clarendon Press, 1964.

Sobre "Le rouge et le noir"

C. Liprandi, *La note secrete de "Rouge" et la vérité historique*. Avignon, Aubanel, 1949; id., *Au Coeur du "Rouge". L'affaire Lafargue et "Le rouge et le noir"*, Losanna, Grand Chêne, 1961.

Sobre "La Chartreuse de Parme"

G. Durand, *Le décor mytique de "La Chartreuse de Parme". Contribution à l'esthétique du romanesque*, París, Corti, 1961.

Para usted, para sus hijos, para su hogar

BIBLIOTECA BASICA UNIVERSAL

Las obras y los autores más importantes de todas las épocas y todos los países.

Las más destacadas obras y antologías poéticas

Grandes antologías de cuentos

Las mejores novelas

Las obras fundamentales del teatro universal

Un plan de lecturas ordenado y completo para toda la familia.

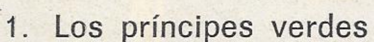




Estos son

Los cuentos del Chiribitil

Para los chiquitos que quieren
que les cuenten cuentos.
Para que se los lean papá y mamá.
Para que lean solos los que ya van
aprendiendo a leer.
Para soñar con cosas
muy grandes y muy chiquitas,
con animales familiares y lejanos
con otros chicos
a los que les pasan cosas.
Para conocer un poco más el mundo.





Nº 149 al 145 $ 800.
Nº 144 al 1 $ 1.000.-